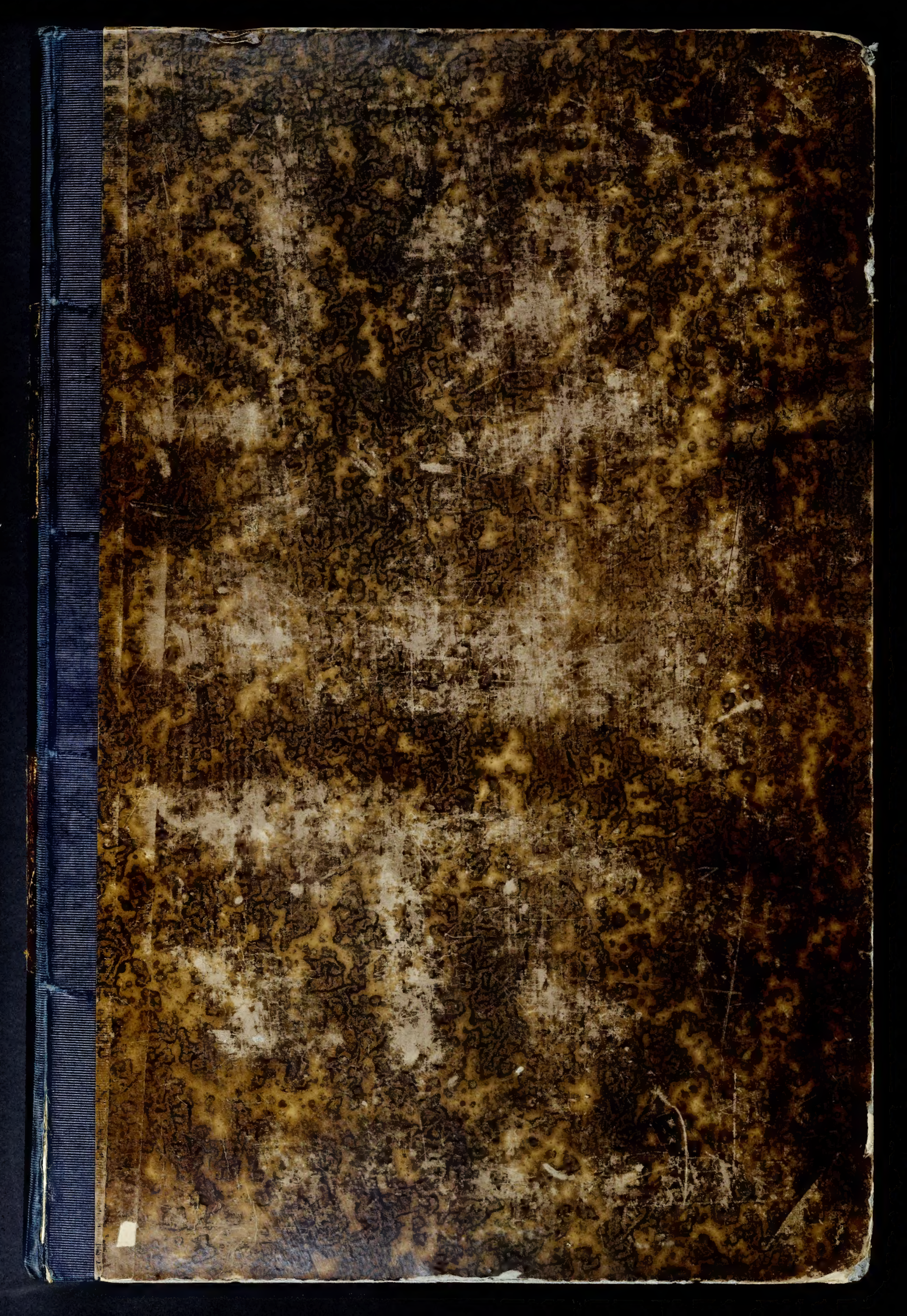



EX LIBRIS
H. DES MICHELS

HISTOIRE DE L'ART

PAR

LES MONUMENS.

TOME SECOND.

TEXTE.

SCULPTURE. PEINTURE

IMPRIMERIE DE J. DIDOT, L'AÎNÉ, IMPRIMEUR DU ROI.

HISTOIRE DE L'ART

PAR

LES MONUMENS,

DEPUIS SA DECADENCE AU IVe SIÈCLE

JUSQU'À SON RENOUVELLEMENT AU XVIe;

PAR

J. B. L. G. SEROUX D'AGINCOURT.

OUVRAGE ENRICHI DE 325 PLANCHES.

TOME SECOND.



PARIS,

TREUTTEL ET WÜRTZ, LIBRAIRES, RUE DE BOURBON, N° 17;

STRASBOURG ET LONDRES, MÊME MAISON DE COMMERCE.

M. DCCC XXIII.

HISTOIRE DE L'ART

PAR LES MONUMENS,

DEPUIS SA DÉCADENCE AU IVE SIÈCLE JUSQU'À SON RENOUVELLEMENT AU XVIE.

SCULPTURE.

INTRODUCTION.

Si Winckelmann, pour composer l'histoire des arts du dessin chez les anciens, a pris ses matériaux presque exclusivement dans les productions de la Sculpture, c'est qu'en effet la rareté et l'état de dégradation des monumens de la Peinture, qui sont parvenus jusqu'à nous, ne lui présentaient que des secours insuffisans; tandis que les ouvrages des sculpteurs anciens, plus nombreux et mieux conservés, parcequ'ils sont plus durables, en lui permettant de considérer l'Art dans ses parties essentielles, le conduisaient à en établir la théorie générale. Il a parfaitement senti que les principes sur lesquels cette théorie est fondée, s'appliquent également à la Peinture et à la Sculpture; qu'ils exercent sur les productions de l'une et de l'autre une influence à-peu-près semblable, et que c'est à déterminer le caractère de cette influence chez les différens peuples et aux diverses époques, que doit principalement s'attacher l'historien de l'Art.

En traçant le tableau des tems de la décadence, des circonstances tout-à-fait opposées m'ont forcé de ne donner, aux productions de la Sculpture, ni la même étendue ni la même importance qu'à celles de la Peinture. Ces dernières, quoique plus périssables, sont restées en bien plus grand nombre; parceque, moins précieuses par les matières qu'on y emploie, moins dispendieuses quant aux procédés qui les font naître, et plus modestes, si je puis m'exprimer ainsi, dans la plupart des usages auxquels elles sont consacrées, elles devaient offrir un attrait plus général dans des siècles de décadence, et se multiplier plus facilement sous les mains de l'ignorance. D'ailleurs les travaux de la Peinture se divisent en espèces variées qui semblent la reproduire à nos yeux sous autant d'aspects différens; et, répétant ainsi de plusieurs manières le spectacle de l'Art, pendant l'époque qui doit nous occuper, ils nous en présentent une histoire plus complète et plus précise que la Sculpture. Celle-ci, dans les tems de son infortune, fut réduite à ne produire que des statues maussades, ou d'insipides bas-reliefs en bois ou en pierre commune; grossières représentations de personnages ou de faits, que rien ne protégeait contre les outrages du tems, ou contre la main destructrice des hommes, si l'on en excepte quelques statues ou bustes de saints, et quelques reliquaires le plus souvent ciselés, que la piété consacrait au service ou à l'embellissement des églises. Je n'ai donc pu,

comme on s'en convaincra par la suite, présenter la Sculpture, dans mon ouvrage, qu'avec un appareil de monumens bien inférieur à celui que réclamaient les deux autres arts. J'ajouterai même que ces monumens n'y entrent en quelque sorte, que pour confirmer, par de nouveaux exemples, ce que les productions plus importantes de l'Architecture et de la Peinture nous apprennent sur l'histoire de l'art du dessin dans sa décadence.

Afin de répandre plus de lumière et plus d'intérêt sur ce qui doit suivre, j'ai pensé qu'il ne serait pas inutile de remonter brièvement aux tems et aux peuples qui ont vu naître le bel art de la Sculpture, qui ont contribué à ses progrès, et sur-tout qui l'ont porté à ce haut point de perfection qu'il atteignit avant de décliner. C'est ce que je me propose de faire dans cette introduction : mais, comme je n'ai certainement pas la présomption de penser que je puisse rien ajouter au magnifique tableau que nous a donné Winckelmann; je me contenterai de tracer ici, presque toujours d'après lui, quelques notices abrégées de l'histoire de la Sculpture chez les peuples anciens. Je ne prendrai celle-ci, le plus souvent, qu'au point où elle commençait à marcher vers sa perfection, et je m'arrêterai de préférence aux époques à-peu-près certaines qui nous présentent les titres principaux de sa gloire, parceque ce sont les seules qui offrent une matière vraiment utile aux études des artistes. Quant à son origine, elle se rattache aux causes générales de toutes les inventions qui, par le laps du tems, sont devenues des arts. La transformation une fois opérée, ce sont ensuite les circonstances particulières à chaque peuple, qui décident du plus ou moins de succès que ces arts obtiennent chez lui, et qui leur impriment leur caractère distinctif. C'est de cette observation, dont la justesse me paraît démontrée, que dérive le principe général que j'ai cherché à établir, au commencement de cet ouvrage, en traitant de l'Architecture.

De la Sculpture chez les Égyptiens.

En accordant aux Egyptiens ce droit d'antériorité sur presque toutes les inventions, que semble leur assurer l'ancienneté de leur civilisation, occupons-nous plus immédiatement de l'histoire de la Sculpture, lorsqu'elle est devenue chez eux un art véritable. Voyons ce peuple, après avoir, indépendamment des couleurs de la Peinture, employé d'abord, pour langage ou pour écriture (*a*), les images symboliques des objets, gravées en creux ou sculptées en bas-relief, abandonner celles-ci au service hiéroglyphique des prêtres et des philosophes; puis, donnant aux mêmes procédés une destination nouvelle, les faire servir, comme travaux de Sculpture proprement dits, à présenter aux yeux l'image réelle et complète des objets physiques.

La formation de ces images offre d'abord assez de facilité, dans les instrumens et dans les matières, pour être à la portée de l'enfant, du sauvage, ou des hommes les moins instruits parmi les peuples policés. Tous, frappés des formes arrondies, carrées, ou saillantes des corps, trouvent sous leurs pas le sable sur lequel ils peuvent en esquisser les contours, ou, s'ils veulent en exprimer le relief, l'argile, qui, sans autre outil que les doigts, se modèle avec docilité sur l'objet à imiter. Mais il n'en est plus ainsi, quand la Sculpture en creux ou en relief prétend rendre fidèlement à nos yeux la proportion, la beauté, la grâce des formes; et sur-tout quand elle va jusqu'à vouloir faire passer dans notre âme l'expression vraie, le caractère propre de la pensée et des passions humaines. Alors, au contraire, c'est dans la nature même des matières et des instrumens, qu'elle trouve les obstacles les moins faciles à vaincre. Ce ciseau, ce marteau, qui chargent la main du statuaire, sont autant d'entraves qui arrêtent l'essor de son génie; le bronze et le marbre, dans la froide uniformité de leur teinte, lui refusent à-peu-près tous les secours que les couleurs prêtent au peintre pour imprimer à ses figures cette vie physique dont l'illusion séduit si rapidement le spectateur: mais alors aussi la Sculpture devient un art, et un art infiniment difficile. Pour en suivre les progrès chez les principaux peuples qui l'ont cultivé, et appercevoir les causes des divers degrés de développement qu'il y a reçus, nous devons porter nos regards et notre attention, plus encore que nous ne l'avons

(*a*) Avant l'invention des caractères alphabétiques par les Phéniciens, les Égyptiens ne savaient, à proprement parler, pas écrire:

Nondùm flumineas Memphis contexere biblos
Noverat; et saxis tantùm, volucresque feræque,
Sculptaque servabant magicas animalia linguas.

Lucain, l. III, v. 225

fait en traitant de l'Architecture, sur les formes physiques de ces peuples, sur leur caractère moral, sur le climat qu'ils habitaient, enfin sur tout ce qui constituait leur existence religieuse, civile et politique.

Les plantes, les oiseaux, les animaux féroces ou domestiques, durent être les premiers sujets des entretiens parmi les hommes, parceque ces objets intéressant leurs premiers besoins, ils avaient à s'occuper sans cesse des moyens de se les procurer ou de s'en défendre. Ils auront donc tenté d'en former la représentation, même avant de songer à la leur propre : c'est ce qui arriva sur-tout chez les Egyptiens. Dans l'ignorance ou dans l'oubli de la divinité, ils portèrent toute leur attention sur les êtres subalternes qui, par leurs rapports avec eux, pouvaient leur inspirer de la terreur ou de la reconnaissance, et ils leur rendirent un culte religieux. Les animaux furent donc, chez eux, les plus anciens et les principaux modèles de la Sculpture, ceux dans la représention desquels la religion même prescrivait plus de fidélité, exigeait plus de science. Aussi voit-on, qu'exprimer avec une grande vérité de nature la fierté et la férocité des animaux que nourrit l'Afrique, ou cet état de repos qui naît chez quelques uns du sentiment de leurs forces (*a*), fut un talent que les Egyptiens, en supprimant avec intelligence les détails pour mieux faire ressortir les grandes parties, portèrent à une perfection que l'Art n'égala chez aucune autre nation.

En général, la fermeté de l'attitude chez les animaux, l'usage précis et naturel de leurs membres, leur action toujours plus matérielle, donnent à leurs formes extérieures un caractère si prononcé, que, pour des yeux attentifs, il ne peut échapper à l'imitation; et celle-ci atteindra le plus haut degré de vérité, si l'on y fait servir l'étude anatomique des animaux morts ou vivans. Or, c'est ce que les sculpteurs égyptiens avaient la liberté de faire; tandis que les lois, la religion, le respect pour les morts porté jusqu'à la superstition, ne leur permirent jamais d'étendre leurs recherches sur des modèles humains. Il en résulta que, bornés dans leurs observations, aux apparences du corps de l'homme, et ne pouvant remonter à la cause des effets extérieurs, faute de connaître la charpente interne de ce corps, la forme et la disposition de ses os et de ses muscles, ils n'en surent représenter l'image ni avec la précision des parties, ni avec le mouvement de l'ensemble. Liés par une timidité religieuse ou naturelle qu'ils ne purent presque jamais vaincre, ils ne firent leurs statues que dans les attitudes que nous leur connaissons; serrées, roides, droites ou assises, presque toujours sans action : et quand, pour en indiquer le mouvement, ils séparèrent les bras et les jambes, ces membres conservèrent encore, ainsi que le tronc, une espèce d'immobilité. On n'apperçoit de vérité et d'expression que dans les traits du visage et dans les mains : ces parties sont quelquefois rendues avec douceur, avec une grâce naïve, et même avec finesse; parceque l'expression d'une pensée de l'esprit ou d'un sentiment de l'âme, venant toujours finir et se placer en quelque sorte aux extrémités du corps et sur les parties mobiles de la face humaine, y reste empreinte d'une manière plus frappante, et exige un peu moins la connaissance des dessous. On reconnaît principalement ce mérite des sculpteurs ou graveurs égyptiens, dans leurs compositions simples et souvent répétées d'allocutions familières, dans le maintien de la modestie et de la vénération qu'ils donnent aux prêtres et aux assistans, en présence d'une divinité, et même dans quelques unes de leurs figures colossales. Quant à l'emploi fréquent de ce dernier genre de monumens, il tenait sans doute au goût particulier qui portait ce peuple à donner, par la matière et par les proportions, un caractère imposant et durable à tous ses ouvrages.

C'est ce desir constant d'assurer à leurs travaux de toute espèce une longue conservation (*b*), qui

(*a*) Les deux lions de sculpture égyptienne, qui ornent la fontaine de Moïse à Rome, près des thermes de Dioclétien, sont un exemple remarquable de cette expression d'un repos parfait. Elle est si vraie, qu'elle semble se communiquer à l'âme du spectateur; et l'on serait tenté de croire que ces deux figures ont été placées là, comme emblêmes de la tranquillité dont Rome jouissait sous le gouvernement ferme de Sixte V, qui fit élever ce monument.

(*b*) Ce même desir semble avoir restreint leur imitation des figures drapées, à l'épaisseur et à la rondeur, parties fondamentales de cette solidité qui garantit la durée. Ce fut peut-être aussi le même motif qui joint à un penchant comme inné pour le merveilleux, porta ce peuple à donner aux travaux des arts des proportions extraordinaires; et cela de tres bonne heure, puisqu'en célébrant la magnificence de Thèbes, ville de la plus haute antiquité, Homère cite sur-tout les statues colossales dont elle était ornée. Serait-ce que l'homme, dans les premiers tems de son existence, bienfait d'un être dont il savait que la demeure était dans les cieux, se plaisait à remonter vers sa divine origine, par les monumens de ses mains et par les fictions de son esprit, tels que la tour de Babel, les pyramides, les colosses, la fable des géans, etc.?

engagea les Egyptiens à n'exécuter le plus souvent la Sculpture qu'en demi-relief, sur un champ creusé dans la masse même de la pierre; tellement que les bords de ce creux, excédant le relief des figures ainsi encadrées, les défendaient du choc ou du frottement qu'elles pouvaient avoir à craindre. Peut-être était-ce aussi dans la même vue, qu'ils donnaient à ces sculptures un fini et un poli extrêmes: soins mécaniques, quelquefois utiles aux effets de l'Art, mais le plus souvent indépendans de la science.

Quant aux figures dont étaient couverts les murs des temples et les faces des obélisques; affranchies, jusqu'à un certain point, de la loi fondamentale de l'imitation, sur ces monumens où leur destination principale était d'offrir des emblèmes, des caractères hiéroglyphiques, une écriture enfin, elles manquaient nécessairement de cette correction de style que la vérité peut seule donner La Sculpture se rapprochait davantage de celle-ci, quand, libre du choix de ses sujets, elle était occupée de la représentation de quelques faits historiques.

La religion a, chez presque tous les peuples, offert de si puissans encouragemens à la Sculpture, qu'on se croit fondé à lui en attribuer l'invention. Mais il s'en faut bien qu'en Egypte elle ait rendu à l'Art les mêmes services. Elle en faisait, il est vrai, un usage très fréquent; mais elle lui imposait en même tems de telles entraves, qu'elle en empêchait nécessairement les progrès. D'ailleurs elle en corrompait le goût par les mélanges monstrueux dont elle lui faisait contracter l'habitude. La tête d'un oiseau sur le corps d'un lion, celle d'un chat ou d'un loup sur le corps d'un homme, et tant d'autres associations disparates, inconciliables même, n'offraient rien qui répugnât à l'artiste égyptien; elles auraient désespéré l'artiste grec, qui, lorsqu'il se permit l'assemblage de deux natures diverses, ne le fit jamais qu'au profit de l'une et de l'autre: tel celui qui, de la réunion des deux plus nobles ouvrages du Créateur, forma le beau Centaure aux pieds légers, au large et double poitrail.

Indépendamment de ces circonstances, qui devaient retarder et même arrêter la Sculpture dans sa marche progressive, elle n'avait déja, de la part de la nature, que trop de difficultés à surmonter en Egypte, pour arriver à la perfection et parvenir à rendre la beauté: aussi n'y parvint-elle jamais (*a*). Ces causes naturelles de l'infériorité de l'Art égyptien deviendront plus sensibles, lorsque, pour éviter des répétitions, je les opposerai, plus bas, à celles qui favorisèrent le développement de l'Art grec

De la Sculpture chez les Etrusques

Dans le coup-d'œil rapide et général que nous nous sommes proposé de jeter sur l'histoire de la Sculpture chez les anciens, les Etrusques méritent d'occuper quelques instans notre attention. Placés entre les Egyptiens et les Grecs, ils nous font voir d'une manière encore plus frappante, comment les circonstances particulières à chaque peuple peuvent modifier le caractère de l'Art, et hâter ou retarder ses progrès.

Et, d'abord, nous trouvons chez eux la confirmation de ce que nous avons avancé plus haut, que les premiers essais de la Sculpture ont été le plus généralement faits avec l'argile (*b*). C'est ce que

(*a*) Il faut observer cependant que la Sculpture, ainsi que l'Architecture, éprouva par la suite, en Egypte, deux changemens notables: mais ce furent, quant au style propre de cette contrée, des altérations plutôt que des améliorations.

Le premier de ces changemens eut lieu après la conquête d'Alexandre, lorsque ses successeurs se furent établis dans cette belle partie de son héritage. On peut dire que, pendant cette période, la nation demeura comme étrangère aux principes du nouvel art importé chez elle; et que celui-ci resta exclusivement entre les mains des artistes grecs qui avaient suivi les vainqueurs, ou qui furent attirés par eux dans cette seconde patrie. Si quelques artistes égyptiens parurent céder à l'influence de l'exemple, ce fut toujours en conservant à leur travail un caractère particulier qui en décelait l'origine.

Le second changement s'opéra à l'époque où l'Égypte fut réduite à l'état de province romaine: l'altération devint alors encore plus sensible, comme le prouvent quelques monumens qui subsistent de nos jours Ce que les arts produisirent, ne fut plus en effet qu'une imitation d'une imitation, puisque les artistes romains qui exécutaient ces ouvrages, tenaient leurs principes des Écoles Grecques

Le style des productions de l'Art, en Egypte, sous la domination des Grecs et sous celle des Romains, loin de contredire, confirme donc ce que nous avançons ici sur le style propre de l'antique nation égyptienne; style qui, toujours dérivé des mêmes causes qui contribuent à former le caractère national, porte du moins avec lui une empreinte d'originalité, digne de fixer l'attention du philosophe, et qui peut consoler l'amateur du défaut de perfection

Quant à la gravure sur pierre, dont on ne peut douter que les Egyptiens n'aient connu le procédé dès les tems les plus reculés; la plupart des ouvrages que nous possédons, nous démontrent que le style en était le même que celui des autres branches de leur sculpture. On peut dire même que la représentation des animaux y est plus parfaite

(*b*) Les heureux résultats de la sculpture en terre ou argile, soit qu'ils restent comme monumens après avoir été durcis au feu, soit qu'ils n'aient d'autre destination que de servir de modèles aux statuaires, semblent prouver que plus les élémens d'un art et les matières qu'il emploie sont près de la nature, *naturæ cognatæ*, plus la faci-

prouve, en effet, la forme seulement ébauchée de beaucoup de morceaux, dans le nombre infini de figures, de statues votives, de bas-reliefs, d'ornemens de frises et de toits, tous d'argile, que l'on déterre journellement à Rome et dans ses environs. Car on ne saurait douter que beaucoup de ces ouvrages, et sur-tout ceux du style le plus ancien, ne soient dus aux Etrusques, aux Volsques, ou à d'autres peuples limitrophes; toujours par la raison que les habitans de Rome, dans les premiers tems de leur établissement, et même lorsqu'ils commencèrent à étendre leur domination sur les peuples voisins, étaient totalement étrangers à l'exercice des arts.

Pline et Varron nous assurent que l'Hercule de terre, *fictilis*, le Jupiter Capitolin, le quadrige qui couronnoit son temple, et toutes les statues placées dans les temples des autres dieux, avant l'époque de la construction de celui de Cérès, étaient des ouvrages toscans: *Tuscanica omnia in ædibus*. L'art de modeler et de mouler, ce qu'on appelle la *Plastique*, était donc connu et pratiqué dans toute l'Italie. Si Pline ajoute que cet art y fut apporté par Euchir et Eugrammon, modeleurs venus de Corinthe à la suite de Démarate, père de Tarquin l'Ancien (*a*); c'est seulement pour nous apprendre que ce furent les préceptes et les exemples des artistes grecs, qui, après un certain laps de tems, perfectionnèrent le travail en terre chez les peuples de l'italie. Il est d'ailleurs hors de doute que la statuaire, qui n'a jamais pu se passer de ce moyen préparatoire, *nulla signa, statuæve, sine argillâ*, était pratiquée depuis longtems chez eux, et sur-tout chez les Toscans. Pline cite la statue de l'Hercule triomphal, consacrée par Evandre de si antique mémoire; celle de Janus, dédiée par Numa, et une foule de statues toscanes, dispersées dans le monde entier, qui, dit-il, ont été, sans contredit, fabriquées en Etrurie (*b*). Ces faits, attestés par l'histoire, sont encore confirmés par une grande quantité de petites figures en bronze, productions des premiers tems de la civilisation chez les Etrusques, que l'on trouve journellement dans les lieux qu'ils ont habités.

Les ouvrages les plus anciens de cette Ecole, nous offrent également ces poses droites et roides, cette immobilité des bras et des jambes, caractère commun aux premiers essais de l'Art chez tous les peuples qui manquent encore d'instruction ou d'instrumens. Ce genre de style, que les Egyptiens, dominés par l'influence de leur religion et de leur gouvernement, n'ont presque jamais abandonné, est aussi le premier qu'adoptèrent les Etrusques. On en est convaincu à la vue des nombreux monumens que présente la partie étrusque des *Antiquités* de Caylus. C'est proprement le faire des sauvages; c'est celui de nos enfans pétrissant des espèces de figures en terre, ou les taillant soit avec des pierres aiguisées, soit avec des couteaux, comme le font encore les paysans des Vosges.

lité de ses procédés donnera promptement de valeur à ses productions. On pourrait même déduire de cette considération l'antériorité de l'invention de la Sculpture. Car celle-ci devait, dès ses premiers pas, conduire à des résultats complets; tandis que l'emploi des couleurs, dans la Peinture, n'offre que peu d'effet et n'a point de durée, jusqu'à ce que l'on soit arrivé à la science complète des teintes et de leurs dégradations.

Docile sous les doigts du sculpteur, l'argile jouit de la double propriété de recevoir de son âme même la première étincelle du feu qui l'anime, et d'en conserver fidèlement l'empreinte, jusqu'au moment où, l'œil plus calme, la main plus assurée, l'artiste vient retoucher son ouvrage, pour lui donner, avant de le confier au bronze, le fini et la correction nécessaires.

C'est donc avec raison que l'art de modeler en terre, la plastique, *plastice*, étoit appelé chez les anciens, *mater statuariæ, sculpturæque et cœlaturæ*. Plin., l. XXXV, c. 12. Quelle qu'ait été son origine, la plastique remonte aux tems les plus reculés: c'est elle qui fournit les premiers moyens de faire des portraits, *similitudines exprimendi;* c'est elle qui forma les plus anciennes statues que citent les historiens. Parmi le grand nombre de ses ouvrages qui sont parvenus jusqu'à nous, on en trouve beaucoup qui justifient, par leur perfection, les éloges qu'on leur accordait chez les Grecs, et le soin qu'on prenait de les conserver. On sait que les Romains ne dédaignèrent pas de mettre ces monumens de l'Art au nombre de ceux dont ils dépouillèrent la Grèce, en portant leurs recherches jusqu'au sein des tombeaux.

Aux collections déja connues de figures ou de bas-reliefs de terre cuite, provenant des Étrusques ou des Romains, je puis ajouter celle que j'ai formée en peu d'années, et qui compte plus de cinq cents morceaux. On y distingue différentes époques de l'Art; et l'on apperçoit, par le style des fragmens qui paraissent être les plus anciens, que les Étrusques, soumis à l'influence du gouvernement et des mœurs romaines, se défirent un peu de cette âpreté de caractère qui rendoit leur dessin dur et sec, pour se rapprocher du style grec. Dans beaucoup d'autres fragmens, qui furent peut-être exécutés par des élèves romains, les styles différens des deux Écoles Étrusque et Grecque, sont toujours reconnaissables, malgré ce qu'ils ont perdu de leur caractère original.

Si les circonstances, et les années qui me pressent, m'en laissaient le loisir et les moyens, j'essaierais de publier, par la gravure, quelques unes des plus intéressantes de ces productions. Elles pourraient ne pas être inutiles aux études de nos Écoles modernes.

NOTA. Ce projet de M. d'Agincourt a été réalisé. Il a fait graver sur trente-sept planches les morceaux les plus importans de sa collection de terres cuites; et, après y avoir joint de courtes mais solides explications, il a adressé le tout à l'un de ses amis de Paris, M. de La Salle, qui s'est empressé d'en faire jouir le public. L'ouvrage, imprimé en 1814, de format in-4°, a pour titre, *Recueil de fragmens de Sculpture antique en terre cuite*. Malheureusement l'auteur n'a pu jouir du succès de ce dernier fruit de ses veilles, la mort l'ayant enlevé au moment même où les premiers exemplaires voyaient le jour. En mourant, il a légué au musée du Vatican cette précieuse collection de terres cuites originales, comme un gage de sa reconnaissance envers les habitans d'une ville qu'il regardait comme sa seconde patrie. (*Note de l'éditeur.*)

(*a*) Plin., lib. XXXV, c. 12.

(*b*) *Signa quoque Tuscanica per terras dispersa, quæ in Etruriâ factitata non est dubium.* Lib. XXXIV, c. 7.

Dans des statues d'un travail un peu moins informe, que nous présentent le recueil que je viens de citer, celui du P. Kircher, et le *Museum Etruscum* de Dempster, on apperçoit clairement les tentatives de l'ouvrier pour sortir d'une routine grossière. Mais l'ignorance de l'Art tient ses mains encore liées, quand son imagination ne l'est plus. Dans cet état, on l'a, je crois, déja comparé à l'insecte qui s'efforce de briser l'enveloppe où s'est opérée sa dernière métamorphose; et la comparaison me paraît d'autant plus juste, que, pour vaincre l'obstacle qui s'oppose à son essor, l'ouvrier et l'insecte n'ont besoin ni d'imitation ni de préceptes; la nature et le tems leur suffisent.

On peut croire que, si les statues de bronze dont les Romains transportèrent à Rome une si grande quantité, après la destruction de *Volsinium*, l'une des principales villes des Etrusques, fussent parvenues jusqu'à nous, elles nous auroient donné une idée plus avantageuse de ce que le style statuaire devint, chez ce peuple, à une époque plus avancée. Mais il est certain que le petit nombre de celles que nous connaissons, tout en montrant plus de science et de mouvement dans la disposition générale des membres et dans le jet des draperies, que les productions dont nous avons parlé précédemment, porte toujours un caractere âpre et rigide, une sorte d'empreinte de sauvagerie.

Ce qui prouve encore que les Etrusques ont eu un style à eux, tenant probablement aux mœurs rudes qu'ils contractèrent, à l'époque où les habitudes laborieuses de la vie des champs et de la vie guerrière leur avaient valu l'empire de l'Italie, c'est le genre de leur sculpture en creux sur les meubles et sur les patères, et particulièrement celui de leur gravure en pierres fines, dès les tems les plus reculés. Un outil fier y trace d'un profond sillon une figure à contours anguleux, aigus et toujours à vive arrête. L'agencement des draperies est austère, ainsi que la forme des armes; les attitudes des hommes et même celles des femmes sont plus que fortes; les articulations et les muscles sont prononcés avec exagération. Bien loin de cette timidité des Egyptiens, à qui les lois et les mœurs interdisaient l'étude de l'anatomie humaine, tout décèle l'usage et même l'abus de la science, dans les balancemens outrés et dans les mouvemens désordonnés des figures étrusques. Leurs artistes s'efforçaient de rendre au-dehors les sentimens impétueux tournés en habitude chez une nation audacieuse et violente : de là le faire maniéré de leur Ecole.

L'énergie, qui formait le trait principal du caractère des Etrusques, fut donc aussi le caractère spécial de leur Sculpture, comme la beauté fut celui de la Sculpture grecque : ils n'adoucirent en quelque sorte ce style qu'au tems qui pourrait s'appeler *le dernier âge de l'Art étrusque*. Nous trouvons alors, dans leurs pierres gravées, quelques indices sensibles d'amélioration qui nous conduisent à penser que, si cette nation intéressante n'eût pas été détruite par les Romains, elle eût pu s'approprier de plus en plus les principes des Ecoles grecques, qui, à cette époque, avaient atteint leur plus haut degré de perfection. Cette influence de l'imitation ne contredit pas l'idée générale que nous cherchons à établir, d'une première direction donnée à chaque peuple, dans la carrière des arts, par la nature seule. Car ce n'est que quand un peuple ou un ouvrier, après avoir de lui-même marché d'abord et pendant quelque tems vers le perfectionnement, est arrivé à un certain degré de science et de pratique, qu'il est capable de profiter des instrumens et du savoir des autres. Du reste, c'est principalement dans la composition des groupes, dans leur mouvement plus régulier et plus facile, que quelques pierres gravées, quelques bas-reliefs, quelques patères étrusques des derniers tems, laissent appercevoir un progrès vers le mieux. L'Art, dans cette partie, se rapproche un peu du style des Grecs; mais il en diffère toujours essentiellement dans le choix et le caractère des sujets. C'est ce que l'on remarque sur-tout sur les urnes cinéraires : au lieu de ces scènes douces et voluptueuses dont les Grecs voulaient que leurs ombres même fussent environnées, les Etrusques, entraînés par le goût qui leur est propre, se plaisent presque toujours à retracer les images meurtrières de combats à outrance, ou celles des jeux atroces de leurs gladiateurs.

Hâtons-nous donc de nous éloigner d'un peuple sur le sol duquel les productions de l'Art ne perdirent jamais une certaine âpreté : allons les recueillir dans cette belle contrée où, grâce à une

culture plus heureuse, elles joignent à la beauté des fleurs naissantes la bonté des fruits d'une maturité parfaite : *ad Græcos ire jubeo* (*a*).

De la Sculpture chez les Grecs

Si ce ne fut pas du cerveau de Jupiter, ce fut du moins de celui des Grecs, que Minerve sortit tout armée, non de la lance et du bouclier, mais du compas et du pinceau; ou, pour parler sans fiction, si les beaux-arts restèrent quelque tems, en Grèce, dans cet état d'enfance qui, par-tout ailleurs, fut le premier partage des inventions humaines, aucun des monumens qui nous sont parvenus ne porte l'empreinte d'une pareille époque. On pourroit même la révoquer en doute, si les auteurs anciens, et sur-tout Pausanias, n'avaient pris le soin de rappeler ces amas de pierres, ces morceaux de bois, ces colonnes informes, cette pyramide qu'il plaisoit aux Mégariens d'appeler Apollon, comme autant de moyens employés dans les tems les plus anciens pour consacrer le souvenir de quelque évènement héroïque ou religieux (*b*). Encore serait-il, ce me semble, plus convenable de considérer ces monumens, moins comme des tentatives de la Sculpture proprement dite, que comme des symboles grossiers, adoptés par presque tous les peuples, pour constater un fait, pour figurer un être divin, pour s'exprimer enfin, avant l'invention des arts et même de l'écriture. En effet, les auteurs qui nous en parlent, les citent presque toujours d'après des traditions populaires; ils paraissent même les regarder comme des restitutions ou des imitations de ceux qu'avait plus anciennement établis la plus grossière superstition. D'un autre côté, parmi les monumens de la sculpture grecque, qui subsistent encore, ceux qui remontent aux tems les plus reculés, à l'époque même qui paraît avoir vu naître l'Art, sont fort au-dessus de ces informes productions de la barbarie, et n'en rappellent en aucune manière le souvenir. Si donc elles ont existé, il faut en dire, *ignorantias juventutis ne memineris*. Les soudaines et sublimes inspirations qui créèrent et multiplièrent si rapidement dans la Grèce les chefs-d'œuvre de l'Art, semblent y avoir effacé les traces de ses premiers pas, comme les poëmes d'Hésiode et d'Homère, en éclipsant par leur supériorité toutes les productions qui les avaient précédés, les condamnèrent à un oubli presque total.

« Les Athéniens, dit un ancien écrivain romain, n'ont pas, comme les autres nations, commencé « par de méprisables essais pour arriver au grand (*c*). » Le judicieux auteur qui, le premier, a transporté parmi nous le spectacle encore magnifique de ce qui reste des plus beaux et des plus anciens monumens de l'Architecture en Grèce, après les avoir examinés et décrits avec les connaissances d'un historien et le goût d'un artiste, en a tiré cette conséquence, « Que les Grecs, plus lents peut-« être à donner des marques de génie, marchèrent à pas plus certains vers la perfection (*d*). » On est, en effet, fondé à penser qu'un peuple qui, dans un art quelconque, atteint un degré d'excellence auquel nul autre n'est arrivé, a eu, dès que son état civil ou politique lui a permis de se livrer à la culture de cet art, le bon esprit de choisir la route qui devait le conduire sûrement au but. Doués du génie le plus heureux, d'un sentiment vif et toujours juste, les Grecs portèrent ces précieuses qualités dans l'exercice des arts du dessin, comme ils les avaient probablement déja portées dans la culture des sciences et des lettres.

Il est possible, sans doute, que leurs communications avec les peuples dont la civilisation précéda la leur, tels que les Phéniciens et les Egyptiens, aient provoqué leurs premiers efforts et dirigé leurs premiers pas. Mais bientôt ils furent en état de rendre avec usure à ces mêmes peuples les secours qu'ils en avaient reçus, en leur offrant des modèles tout autrement utiles pour la philosophie, la poésie, les sciences et les beaux-arts. Destinés par la nature à deviner pour ainsi dire cette perfection si loin de laquelle leurs maîtres s'étaient arrêtés, les Grecs, pour ne parler ici que des arts du dessin, eurent bientôt apperçu la nécessité d'en établir les élémens sur des proportions invariables; et ils reconnurent et fixèrent ces proportions en étudiant celles du corps humain. C'est à ce principe sûr et fécond qu'il faut attribuer la rapidité de leurs progrès. Ils distinguèrent promp-

(*a*) Cicero, *Acad. quæst*, lib. I.

(*b*) Tel fut le monument élevé, par les ordres de Josué, en mémoire du passage du Jourdain par les Israélites : *Cùm transieritis Jordanem, eriges ingentes lapides.* Deuteron., cap. XXVII.

(*c*) *Non, ut cæteræ gentes, à sordidis initiis ad summa crevere.* Justin., *Histor.*, lib. II, cap 6

(*d*) Le Roy, *Ruines des plus beaux Monumens de la Grèce*, Paris, 1758. *Disc. prélim.*, pag. IX.

tement les formes des membres, qui donnent à chaque figure le caractère propre à sa situation physique ou morale; et, pénétrés du sentiment de la beauté, convaincus qu'elle constitue essentiellement le charme des beaux-arts, qu'elle doit en être toujours et le but principal et le moyen le plus efficace, ils s'étudièrent à la reproduire dans tous leurs ouvrages. Sans prétendre donc retrouver aujourd'hui les traces incertaines d'une origine obscure, sans nous reporter même à l'âge de Dédale, de ses statues automates, de ses inventions dites merveilleuses, époque de l'Art contemporaine des tems héroïques, et par conséquent mêlée, comme eux, de beaucoup de fables (a); voyons, comme nous l'avons déjà fait pour les Egyptiens et les Etrusques, ce que des circonstances particulières aux Grecs ont eu chez eux d'influence sur la perfection de ce même Art. C'est sur ce point de vue intéressant que Winckelmann a voulu sur-tout fixer notre attention : suivons les traces de ce savant auteur, et nous reconnaîtrons avec lui que les Grecs, ces enfans chéris de la nature, en se livrant avec une délicatesse exquise à la jouissance de ses dons les plus précieux, surent lui offrir, à l'aide de la Sculpture et de la Peinture, l'hommage le plus agréable que les hommes puissent lui rendre, une imitation si parfaite de ses beautés, que souvent même elle s'y trouva surpassée.

Pour avoir en général une idée juste des circonstances qui les amenèrent à cet heureux résultat, il suffirait presque de remarquer qu'elles sont précisément le contraire de celles qui en éloignerent les Egyptiens. Sans trop accorder à l'influence des causes physiques, n'est-on pas frappé d'abord de ce que la diversité des climats devait apporter de différence dans le caractère, les goûts et les habitudes nationales? Au lieu d'un air brûlant, d'un sol desséché, d'une eau le plus souvent bourbeuse, *turbidus liquor,* dit Pline, qui se répandait sur ce terrain factice, créé par les alluvions d'un fleuve dont on ne recevait les bienfaits qu'en employant des soins infinis pour prévenir ses ravages; au lieu de cette population aux membres grêles, à la face ignoble et basanée, que nourrissait l'Egypte; la Grèce, sous un climat tempéré et sous un ciel constamment pur, au sein de ses campagnes riantes et variées qu'arrosaient des eaux toujours limpides, voyait naître des hommes d'une stature admirable, d'une figure régulière et expressive; des femmes qui, aux mêmes avantages, joignaient le charme plus grand encore de la douceur et de la grâce. Au lieu des noirs scarabées, du chacal ou de la hyène féroce, du hideux crocodile, c'étaient les diligentes ouvrières du mont Hymette, le noble coursier, le taureau vigoureux, le cerf agile, l'élégant et doux chevreuil, qui peuplaient les rives émaillées de ses fleuves, ses riantes collines, ses forêts ombragées. Dans cette contrée délicieuse, où Minerve elle-même avait conduit son peuple favori, cent villes étaient ornées de portiques, de théâtres, de lycées, de gymnases, qu'elles élevaient à l'envi, pour occuper les loisirs et satisfaire les goûts de leurs citoyens, également passionnés pour les exercices du corps et pour les plaisirs de l'esprit. Ce n'étaient pas ces énormes édifices qui surchargeaient le sol de l'Egypte, ces temples presque impénétrables au jour, ces tortueux labyrinthes, ces souterrains profonds, où le mystère et la nuit couvraient de leurs ombres un peuple courbé sous le double joug du despotisme et de la superstition; ce n'étaient pas non plus ces symboles bizarres transformés en divinités, dont les images monstrueuses offensaient les yeux en insultant à la raison, et dont le culte mélancolique répandait dans les âmes la tristesse et la crainte. Chez les Grecs, les plus doux penchans, les plus nobles et les plus vives émotions du cœur, trouvaient un aliment continuel dans le spectacle que la religion étalait aux yeux. Il semblait qu'elle fût un plaisir de plus pour ce peuple ingénieux et sensible. La majestueuse simplicité ou l'élégante magnificence de ses temples, la beauté des images de ses dieux, le caractère de ses fêtes religieuses, la pompe des processions, le charme des danses, la variété des jeux du stade ou de la scène qui en faisaient partie, tout contribuait à captiver les sens dans ces hommages de la vénération, tout y portait l'empreinte du goût et de la grâce, du bonheur et de la joie (b).

(a) Dédale était contemporain et parent de Thésée. Diod. Sic., *Biblioth. hist.*, Lib. IV.

(b) Sans nier les effets grandioses de l'architecture et quelquefois de la statuaire des Égyptiens, ne faut-il pas convenir que ce genre a des bornes que la raison et le goût ne permettent pas de passer? Le grand poussé jusqu'à l'exagération, le solide porté au-delà de ce qu'exige

La musique et la poésie, Pindare et la belle Corinne, chantaient, à l'envi, la gloire des héros qui illustraient la patrie, des philosophes qui l'éclairaient, des guerriers qui mouraient pour la défendre. Les mausolées où reposaient leurs cendres, ne renfermaient point des momies emmaillotées; mais ils étaient ornés de statues qui, rappelant les traits et les nobles costumes de ces hommes célèbres, semblaient les rendre toujours présens dans la cité qui les avait vus naître. Au pied de ces statues, la voix de la reconnaissance faisait entendre l'éloge des vertus, des talens et des services de ceux qui avaient cessé de vivre, et proposait leur exemple à l'émulation de ceux qui vivaient encore : institution plus utile peut-être, et sans doute plus touchante, que cette censure amère qui, sur les bords du lac Mœris, attendait encore, après leur mort, les rois et les hommes publics de l'Egypte.

Là, jamais on ne vit, comme à Delphes ou à Olympie, ces fêtes vraiment nationales, ces jeux solennels où, pour contribuer aux plaisirs, pour obtenir les applaudissemens de la Grèce assemblée, accouraient en foule ceux qui se distinguaient par leur habileté dans les arts, dans les lettres et sur-tout dans les exercices du corps. Ils y trouvaient leurs noms gravés, leurs talens célébrés sur le marbre et sur le bronze, non en caractères mystérieux, en hiéroglyphes inintelligibles, mais dans la plus belle des langues, dans ces vers harmonieux et sublimes que répètent encore toutes les nations civilisées. Hérodote y lisait son histoire; et, en l'écoutant, Thucydides pleurait de desir d'exciter un jour le même enthousiasme. Des hommes de tout rang et de tout âge descendaient dans l'arène pour obtenir le prix de la légèreté, de la force, ou de l'adresse. De jeunes athlètes y déployaient, dans leurs formes robustes et vigoureuses, ou sveltes et élégantes, tout ce que la nature peut offrir de plus belles proportions; de jeunes filles, parées de leurs seuls attraits, n'y conservaient d'autres vêtemens que ceux que la pudeur défendait de sacrifier à la légèreté de la course. Tous se réunissaient pour disputer une couronne qui devait être décernée au talent, à l'adresse, à la force, et sur-tout à la beauté; couronne de laurier et de roses que Sapho aurait posée sur la tête de Phaon.

Ainsi la beauté, objet principal de l'Art chez une nation dont il fallait charmer les yeux pour maîtriser l'âme, par sa seule présence dans les assemblées publiques, devenait le terme de comparaison nécessaire, et, pour ainsi dire, le juge des tableaux et des statues qu'exposaient les artistes. Ces concours fréquens faisaient de tous les Grecs un peuple de connaisseurs, et formaient pour eux une sorte d'école publique, où chacun pouvait non seulement reconnaître ce qui constitue le beau dans les formes physiques, mais encore étudier ce qui est naturel et vrai dans l'expression des sentimens de l'âme : car l'espérance ou l''envie, la joie ou la douleur, se peignaient tour-à-tour sur le visage et dans le maintien, non seulement des acteurs de ces jeux, mais même des spectateurs, qui, ambitionnant tous pour leur cité l'honneur de la victoire, partageaient les succès ou les disgrâces de chacun des concurrens.

La philosophie elle-même ne dédaignait pas, dans ses graves entretiens, d'expliquer aux artistes

la stabilité, sont défectueux. Voilà ce que, le premier étonnement passé, suggèrent presque infailliblement à la réflexion, la vue et l'emploi de ces pierres d'une masse inutilement énorme dans les édifices, et démésurément colossale dans les figures. En accordant que l'imposant, le terrible même, soient le résultat des travaux égyptiens, il faut laisser la beauté à ceux des Grecs.

Quant au système religieux, et à tout ce qui en dérive d'applications pour les ouvrages de l'Art; que nous offre l'Égypte? des erreurs et des absurdités pour le peuple, de la surprise tout au plus pour les esprits cultivés, et rarement le plaisir qui naît, chez les ames sensibles, de la vérité et du choix de l'imitation. Sans doute que les philosophes égyptiens, dont la sagesse est suffisamment attestée, ne reconnaissaient au fond qu'un dieu tout-puissant, seul maître et moteur de l'Univers. Mais pourquoi, en se prêtant à ce que par-tout exige le peuple adorateur, représenter cet Etre suprême et ses divers attributs sous des symboles ridicules, indécens, tels qu'un chat, un bouc, une vache, etc.? Xénophanes n'aurait pardonné qu'à ces animaux de peindre ainsi leurs dieux.

Les philosophes grecs furent obligés aussi de soumettre leur doctrine aux besoins d'un culte matériel, et de fournir à celui-ci des images palpables: mais que choisirent-ils? Ce fut, pour l'embléme de la toute-puissance, Jupiter armé de la foudre; pour celle de la sagesse, Minerve couverte d'une égide; pour l'image de la fécondité, Cybèle, nourrice de tous les êtres vivans, ou la belle Vénus, charme de tous les humains, etc. C'est là, sans doute, une des causes principales de l'énorme différence des productions de l'Art chez les deux peuples. L'un, ne demandant à ses artistes que des figures d'animaux, pour retracer les objets révérés de son culte, n'est arrivé à la perfection que dans la représentation de ces animaux; tandis que l'autre, en prescrivant à l'Art de revêtir de formes humaines les dieux qu'il adorait, lui fit un devoir d'en embellir les images de tout ce que la grâce, la noblesse, la majesté, pouvaient offrir de plus séduisant ou de plus sublime

Le climat, la religion, la forme du gouvernement, voilà ce qui peut seul expliquer cet état stationnaire et peu avancé où nous voyons que chacun des beaux-arts est resté chez les Égyptiens, malgré leur haute antiquité et leur longue durée en corps de nation. Il est évident que, sans l'influence de ces causes, qui sera toujours prédominante, l'immensité des travaux qu'ils exécutèrent en sculpture, la quantité innombrable d'artistes qu'ils y employèrent pendant tant de siècles, auraient dû leur donner infiniment d'avantage sur les Étrusques, les Grecs et les Romains, qui tous arrivèrent plus tard à la civilisation, et en jouirent moins long-tems et moins paisiblement.

la théorie de cette partie sublime des arts d'imitation. Socrate leur demandait compte des moyens qu'ils employaient pour exprimer les passions, et il se plaisait à les éclairer par ses conseils : artiste lui-même, il modelait la statue des Grâces, en dictant les préceptes de la sagesse. A tant de secours propres à conduire l'Art à sa perfection, ne craignons point d'ajouter encore ceux que lui offraient et l'imagination féconde des écrivains, et la richesse, l'harmonie de la langue. Si, chez le peuple qui parlait cette langue, elle eut tant d'heureux effets sur la musique et sur la littérature, serait-ce en porter l'influence trop loin que de l'étendre, au moins indirectement, jusqu'aux arts du dessin. Les accens qu'elle prêtait à la poésie, échauffaient le génie, aiguisaient la sensibilité des peintres et des statuaires. Un vers d'Homère a dessiné le sourcil du Jupiter de Phidias : Anacréon, dans les siens, dévoilait aux peintres les charmes les plus secrets des êtres divins qu'il célébrait sur sa lyre; leur en retraçait les formes et les attitudes; leur peignait Vénus, la plus belle des mères, caressant son fils, le plus beau des enfans. Combien il y avait loin de tant d'images enchanteresses, que l'artiste grec pouvait choisir et varier à son gré, à cette Isis allaitant un bœuf (*a*), à cet Horus placé sur les genoux immobiles de sa mère, et à tous ces emblêmes de pure convention, dont la religion défendait à l'artiste égyptien de pénétrer le mystère, et dont les lois lui prescrivaient, jusque dans les moindres détails, la froide et monotone répétition!

Où l'Art était ainsi réduit à n'être plus qu'un métier, l'artiste dut nécessairement se voir rabaissé à la condition d'un artisan. En Egypte, nulle distinction pour lui, et par conséquent nulle émulation : dans cette profession, comme dans toutes les autres, chaque génération, enchaînée sur les pas de celle qui la précédait, suivait uniformément la carrière que le hasard de la naissance lui avait assignée. Tandis qu'en Grèce, la plus vive émulation faisait éclore de toutes parts les plus rares talens. Les honneurs venaient les chercher vivans, et les suivaient encore après le trépas. Un bel édifice portait le nom de l'architecte qui l'avait construit, et l'on disait *le portique d'Agaptus;* Phidias était chargé de la suprême intendance des monumens dont Périclès embellissait Athènes; le peintre Nicias avait son tombeau parmi ceux des héros. Les dieux même semblaient prendre part à cet hommage rendu au mérite des grands artistes : *Phidias m'a fait,* disait Jupiter Olympien (*b*); *Où Praxitèle m'a-t-il vue?* s'écriait Vénus. Enfin, pour qu'aucun genre d'illustration ne manquât aux beaux-arts, c'était dans leur sein qu'étaient nés deux des hommes qui ont fait le plus d'honneur à l'humanité : Pythagore et Socrate étaient fils de sculpteurs. La maison du premier devint un temple; l'autre, après sa mort, obtint des autels.

Tel est le tableau fort abrégé et des encouragemens de toute espèce que la nature, le gouvernement, les mœurs, la religion, offraient en Grèce aux beaux-arts, et des obstacles invincibles que les mêmes causes leur opposaient en Egypte. Convenons qu'on y trouve une explication suffisante de ce que les traditions et les monumens semblent nous forcer à reconnaître : chez les Egyptiens, peuple justement célèbre à d'autres égards, l'Architecture, avant l'introduction du style grec, contente d'imposer aux hommes et de défier le tems, par la masse et la solidité de ses constructions, n'a cherché ni la vraie beauté qui naît de la justesse des proportions, ni l'élégance qui résulte du choix des formes. Chez eux, la Peinture, presque sans exercice et s'élevant à peine à la dignité d'un art, ne fit rien pour le plaisir des hommes, et fit peu pour leur instruction. Chez eux enfin, la Sculpture, qui appelle ici plus particulièrement notre attention, resta limitée dans les bornes étroites d'une représentation toute matérielle, ou le plus souvent énigmatique : tandis que, chez les Grecs, ce bel art, né d'un sentiment délicat et profond, et passant par tous les degrés d'une éducation vraiment philosophique, parvint à une sublimité qui fera l'admiration et le désespoir de toutes les nations et de tous les siècles.

Je n'ai pas l'intention d'offrir ici une nomenclature détaillée des grands artistes et des chefs-

(*a*) Parmi un grand nombre de sujets semblables, on peut consulter ceux qui sont gravés dans le *Recueil d'Antiquités* du comte de Caylus, tom. I, pl. IV, et tom. IV, pl. IV et X; et particulièrement celui qui sert de vignette à la page 70 des *Osservazioni storiche sopra alcuni Medaglioni*, de Bonarrou, Rome, 1698, in 4°.

(*b*) Pausanias raconte que, de son tems, l'atelier où Phidias avait exécuté sa célèbre statue de Jupiter se voyait encore à Olympie, et qu'on y avait placé un autel dédié à tous les dieux. Eliac., c. XV. C'était consacrer à la fois le lieu, l'ouvrage et l'artiste

d'œuvre qui ont immortalisé la sculpture grecque; mais je ne crois pas inutile de rappeler en peu de mots les époques les plus intéressantes de son histoire, celles qui sont fixées par des traditions certaines, et qui nous offrent les changemens les plus remarquables dans le caractère de l'Art.

La première est l'époque où se distinguèrent Elidas et Agéladas. Ces deux sculpteurs, contemporains de Pisistrate, suivirent une route nouvelle dans la pratique d'un art que déja la Grèce cultivait avec succès depuis plusieurs siècles, et tentèrent d'ajouter le choix et l'agrément des formes à l'exactitude matérielle dont on n'avait point osé s'écarter avant eux dans la représentation du corps humain. Les principes qu'ils s'étaient faits, ils les transmirent, l'un à Phidias, et l'autre a Polyclète. Mais ceux-ci ne tardèrent pas à s'appercevoir que c'était à l'aide de règles factices, et souvent même aux dépens de la vérité de l'imitation, que leurs maîtres avaient cherché à perfectionner le style de l'ancienne Ecole. Ils s'occupèrent donc des moyens de se rapprocher de la nature, et de créer un style qui fût large et grand, sans s'écarter cependant de l'image exacte des formes. Un autre fruit de ces études dirigées par le génie, fut de donner à l'expression le même caractère qu'au style; elle devint noble sans cesser d'être vraie. Alors un savoir profond fixa les principes de l'Art, et produisit le *sublime*: seconde époque marquée par les admirables travaux de Phidias pour les statues des dieux, et de Polyclète pour celles des hommes (*a*).

C'est encore à eux que sont dus les principes et les ouvrages les plus parfaits de la ciselure, si, comme il le parait, nous devons appeler ainsi la Toreutique, *Toreutice*, dont Pline dit qu'ils firent un art : cette branche ancienne de la Sculpture avait été, et a continué d'être dans tous les tems, consacrée au service des temples et au luxe des particuliers.

Les successeurs de ces artistes célèbres, Praxitele et Lysippe, observant à leur tour que le sublime, dont l'Art était redevable aux modeles que leurs maîtres avaient laissés, reposait principalement sur une austère simplicité, sur une beauté sévère de formes et d'attitudes, crurent qu'en se tenant encore plus près des charmes qu'offre la nature, il serait possible, sans détruire l'effet du style grandiose sur l'âme, d'y joindre un sentiment pour le cœur; et, sous leurs heureuses mains, naquit la Grâce et la Vénus de Guide. Ils formèrent ainsi le *beau style*, qui fut celui du troisième âge, et qui ne laissa plus rien à desirer pour la perfection de la Sculpture (*b*). C'est alors, mais alors seulement,

a) Il y a lieu de croire que telle fut la progression des études qui, sous Phidias et Polyclète, portèrent l'Art jusqu'à la beauté idéale. Du reste, c'était dans leurs âmes qu'ils trouvaient le type de cette beauté, aussi Cicéron a-t-il dit du premier: *Phidias cùm faceret Jovis formam aut Minervæ, non contemplabatur aliquem à quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens, in eâque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. De perfect. Orat.* Tous deux, et le dernier sur-tout, qui probablement écrivit sur son art en même tems qu'il le pratiquait, fixèrent sous la dénomination si célèbre de *canon*, les plus exactes et les plus belles proportions que la Sculpture devait employer pour les sexes, les âges et les conditions diverses. Sans doute ces proportions étaient connues avant eux, au moins d'une manière générale, puisque l'Art n'aurait pu arriver sans cela au degré où ils le trouverent; mais la théorie n'en était pas encore assez perfectionnée pour donner à la pratique une règle fixe et des principes certains, et par conséquent pour délivrer les Ecoles de l'arbitraire et de l'incertitude : *Polycletus fecit et quem* CANONA *artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut à lege quâdam. Solusque hominum artem ipse fecisse, artis opere judicatur.* Plin., lib. XXXIV, cap 8. Plusieurs siècles après ces grands maîtres, leurs principes étaient encore tellement reconnus, que Plaute, *Rudens*, act. 2, pour exprimer la beauté la plus parfaite dans une femme, demande qu'elle soit, *omnibus simulacris emendatiorem.*

b) Écoutons encore Pline sur cette suite de chefs-d'œuvre qui ont conduit l'Art a sa perfection. *Phidias*, dit il, lib. XXXIV, c. 8, *præter Jovem Olympium quem nemo æmulatur, fecit.... ex ære Minervam tam eximiæ pulchritudinis, ut formæ cognomen acceperit.... Polycletus Sicyonius Ageladæ discipulus, Diadumenum fecit molliter juvenem; idem et Doryphorum viriliter puerum.... duosque pueros talis nudos ludentes, qui vocantur Astragalizontes, quo opere nullum absolutius..... hic consummasse hanc scientiam judicatur, et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse.* Lysippe, qui avait pris pour principe ce mot du peintre Eupompe, *naturam ipsam imitandam esse, non artificem*, fit encore faire à l'Art de nouveaux progrès: *Statuariæ Arti plurimum traditur contulisse.... non habet latinum nomen symmetria quam diligentissimè custodivit..... vulgò que dicebat, ab illis (veteribus) factos quales essent homines, à se, quales viderentur esse.* Paroles qui semblent indiquer que cet artiste introduisit dans la statuaire humaine cette beauté *idéale*, produit du choix des plus belles formes éparses dans la nature, que déja Zeuxis avoit introduite dans la Peinture, et que Phidias avait appliquée a la statuaire divine. Ce fut sans doute à la plus heureuse application de ces principes, qui forment la partie sublime de l'Art, que Praxitele dut cette statue de Vénus, célèbre *in toto orbe terrarum*, et dont la déesse était si flattée, qu'elle voulut que le temple dans lequel on l'adorait à Gnide fût ouvert de tous côtés, *ut conspici posset undique effigies.* Plin., lib. XXXVI, cap. 5.

Les intéressantes notices de Pline nous apprennent encore que, tandis que la Sculpture captivait si puissamment les yeux par la forme extérieure, elle savait aussi parler à l'âme, à l'aide du langage sublime de l'expression; mais sans jamais permettre a celle-ci de méconnaitre le caractère et l'objet principal de l'Art, la beauté. *Ctesilaus fecit vulneratum deficientem, in quo possit intelligi quantùm restet animæ..... Naucerus luctatorem anhelantem.... Silanion Apollodorum fudit.... Nec hominem ex ære fecit, sed iracundiam .... Praxitelis spectantur duo signa diversos affectus exprimentia, flentis matronæ et meretricis gaudentis; hanc putant Phrynen fuisse, deprehenduntque in eâ amorem artificis, et mercedem in vultu meretricis.* Ibid., lib. XXXIV, cap. 8. L'Art antique, dans un buste d'Homère que j'ai vu au Capitole, a su réunir une double expression: le poete semble en même tems demander aux cieux la lumière qu'il avait perdue, et en recevoir l'inspiration divine qui brille dans ses ouvrages.

Enfin, à l'influence de tant de grands modèles sur la pratique de l'Art, se joignait un enseignement régulier de ses preceptes, dans des écrits que des professeurs artistes eux mêmes composaient, tant sur la Sculpture en général, que sur des genres particuliers, tels que la gravure et la ciselure. Antigone et Xenocrates, statuaires, écrivirent plusieurs volumes sur leur art, Duris de Samos et Hippias d'Élis en donnerent chacun un traité. Ménéchème décrivit les procédés de la fonte des statues de

qu'il serait permis d'attribuer à ses productions ces deux effets moraux dans lesquels on a cru trouver la source principale des idées religieuses : aux pieds du Jupiter armé de la foudre, les hommes ont éprouvé la crainte; ils ont senti l'amour aux pieds de la Vénus.

Également habile dans un genre moins puissant sur l'imagination, mais aussi touchant pour le cœur, Pyrgothèles, à la même époque, gravait sur pierre les portraits des grands hommes de la Grèce. Rien ne manquait à la fidélité de ces illustres images, destinées à transmettre d'âge en âge les beaux monumens de l'Art et les nobles souvenirs de l'Histoire.

Quels hommes et quels travaux! Qui pourrait, sans une vive émotion, se figurer un moment sous les portiques, dans les temples de la Grèce, en présence des héros dont la Sculpture y avait multiplié les statues, des dieux qu'elle y faisait descendre; ou seulement se croire transporté dans une galerie, au pied d'une statue de Lysippe, devant un tableau d'Apelles, et tenant à la main un camée de Pyrgothèles! Ces jouissances furent réservées à Alexandre : c'est ainsi

. . . . Qu'au milieu des palmes les plus belles,
Le vainqueur généreux du Granique et d'Arbelles,

Consacrant aux beaux-arts les courts loisirs que lui laissait la victoire, se délassait de ses nobles travaux en présidant aux leurs. Il ordonnait à Lysippe d'armer son bras de la foudre; il voulait qu'Apelles lui mît dans la main une couronne de lis et de roses, pour en orner le front de Roxelane (a). Hélas! les beaux-arts, dont il savait si bien goûter les charmes, et dont il vit les plus beaux jours, éprouvèrent, après sa mort, à-peu-près le même sort que ses conquêtes (b).

Quand, à l'aide de circonstances physiques et morales aussi favorables que celles que la Grèce nous a présentées, les arts sont parvenus à un pareil degré de perfection, il faut, pour qu'ils s'y maintiennent, que l'état civil et politique n'éprouve aucun de ces changemens qui le troublent violemment, en altèrent la forme et les principes, et le conduisent à sa ruine. Malheureusement tels furent ceux auxquels, malgré quelques intervalles de repos, la Grèce fut livrée pendant les deux siècles qui suivirent la mort d'Alexandre. Ils influèrent puissamment sur le sort de l'Art pendant la même période. Au milieu des vicissitudes qu'il éprouva, on remarque encore quelques retours vers son ancienne splendeur; mais ils suspendirent son déclin sans pouvoir l'empêcher.

Le goût pour les beaux-arts, que les généraux du vainqueur de l'Asie avaient contracté près de lui, les suivit quelque tems dans les états qui devinrent leur partage. Apelles trouva un asyle en Égypte près du premier des Ptolémée. Ce prince employa aussi une multitude de statuaires et d'architectes, et ses successeurs imitèrent assez long-tems son exemple; mais, sous la tyrannie du septieme, les artistes abandonnèrent Alexandrie. Ils essuyèrent les mêmes alternatives de faveurs et de disgrâces en Asie, près des rois de Syrie, et près de ceux de Bythinie et de Pergame : il en fut de même en Sicile, sous Agathocle et Hiéron II, jusqu'à la prise de Syracuse par Marcellus.

Ce général romain enleva à la ville conquise un grand nombre de statues, et fut ainsi le premier qui orna sa patrie des productions de la Sculpture grecque. Bientôt la conquête de l'Asie en dépouilla les principales colonies de la Grèce, répandues sur les côtes de la Méditerranée. La guerre de Macédoine ravit à cette contrée plus de cinq cents statues de marbre et de bronze qui ornèrent le triomphe

bronze. Suivant Athénée, Adæus de Mytilène, Ménétor et Sopater firent l'histoire des statuaires habiles et des graveurs: on avait, avant Pline, des notices et des descriptions des plus belles statues par Hegésander et Alcétas. Il y a lieu de croire que Polyclète de Sicyone avait joint à son célèbre *canon*, à cette statue devenue la règle pour les proportions, une explication ou un traité qui en développait tout le système. Si cet ouvrage nous était parvenu, l'union des préceptes avec les modèles rendrait notre instruction complète sur les principes fondamentaux de la Sculpture et de la Statuaire.

(a) Alexandre sentait aussi combien les arts pouvaient contribuer à lui assurer cette immortalité objet de tous ses vœux : *Neque enim Alexander gratiæ causâ ab Apelle potissimùm pingi et à Lysippo fingi volebat; sed quòd illorum artem, cum ipsis tum etiam sibi, gloriæ fore putabat.* Cicer., *Epist. ad famil.*, lib. V, ep. 12.

Edicto vetuit ne quis se præter Apellem
Pingeret, aut alius Lysippo duceret æra
Fortis Alexandri vultum simulantia.

Horat., *Epist.*, lib. II, *Ep. ad Aug.*

(b) Aurai-je besoin de réclamer l'indulgence du lecteur, parcequ'au milieu de tant de monumens qui forment l'histoire de l'Art dans les tems de sa décadence, je me permets de m'occuper ici un peu longuement des chefs-d'œuvre qui ont signalé l'époque de sa perfection? Simonides, chargé de célébrer les prouesses d'un lutteur aux jeux olympiques, trouvant ce sujet peu poétique, chanta Castor et Pollux

des vainqueurs. On sait ce que Mummius enleva des Ecoles et des places publiques de Corinthe, après le sac de cette opulente cité. Sylla fit éprouver à Athènes le même traitement; Thèbes ne fut pas plus épargnée; enfin on ne respecta pas davantage les temples de Delphes, d'Epidaure, d'Olympie, ou de Délos: tous ces asyles, ces musées sacrés, dans lesquels on comptait une multitude de chefs-d'œuvre en or, en bronze, en marbre, offrandes de toutes les nations de la terre, hommages rendus aux talens des artistes autant qu'à la puissance des dieux qu'ils servaient si bien (*a*), furent impitoyablement dépouillés par un conquérant avide.

Indépendamment de la disparition des modèles, et des troubles politiques et des dévastations, qui ne permirent plus aux Ecoles l'étude paisible et approfondie des grands principes qui les avaient fondées, il paraît que l'Art portait en lui-même une autre cause de décadence, ou du moins une sorte d'impuissance d'aller au-delà du degré de perfection auquel il était parvenu. En effet, les successeurs de ces artistes qui avaient créé les modèles et fixé les principes de l'Art, soit que la nature fatiguée les eût moins bien traités, soit qu'effrayés de la hauteur où leurs maîtres s'étaient élevés, ils craignissent de ne pouvoir les atteindre en se livrant comme eux aux inspirations du génie, se jetèrent dans un style d'imitation qui les empêcha de rien produire d'original. Ils ne parvinrent à donner quelque valeur à leurs ouvrages, qu'en y apportant un soin et une recherche d'exécution qui mirent le fini à la place du grandiose: ou, retournant vers le style trop ressenti des premiers âges, ils substituèrent la rudesse à l'élégance. Ainsi, condamné à déchoir par cette loi impérieuse que suivent dans leur cours toutes les inventions humaines, sans cesse troublé dans l'emploi de ses moyens, et enfin contraint de quitter le sol favorable sur lequel il avait si longtems prospéré, l'Art perdit nécessairement beaucoup. Il ne mourut pas cependant, *non cessavit*, mais il alla vivre sous un ciel étranger. Sans occupation dans leur patrie, et attirés en Italie par la splendeur du nouvel empire, les plus habiles sculpteurs grecs se rendirent à Rome (*b*)

De la Sculpture chez les Romains.

J'ai déja eu l'occasion d'observer, d'après Winckelmann, que ce qui nous reste de monumens anciens de l'Art, ne nous permet pas de lui assigner en aucun tems un style original propre aux Romains. Tout prouve, au contraire, qu'aux époques les plus reculées, pendant toute la durée du gouvernement royal, et même pendant la plus grande partie de celle de la république, la Sculpture fut, ainsi que la Peinture et l'Architecture, pratiquée à Rome par des artistes étrusques. Tout prouve également qu'à ceux-ci succédèrent immédiatement les maîtres grecs, qui, depuis l'époque de leur arrivée en Italie jusqu'à celle de la destruction de l'empire, exécutèrent à leur tour les ouvrages les plus intéressans de l'Art; à l'exception de ceux que firent quelques sculpteurs romains leurs élèves, comme avaient pu faire, dans les tems antérieurs, quelques élèves des Etrusques. Chacun de ces deux peuples ayant successivement apporté à Rome son Ecole, leurs conquérans n'eurent ni le besoin ni la volonté d'en former une vraiment nationale: de sorte que, s'occuper des fastes de la Sculpture chez les Romains, où elle ne brilla que d'un éclat emprunté, c'est à proprement parler, ajouter quelques observations à celles que nous a fournies son histoire chez les Etrusques et chez les Grecs.

En effet, la statue de bronze couronnée par la Victoire et placée sur un quadrige, qui fut érigée pour le triomphe de Romulus, parait avoir été l'ouvrage des Etrusques; le colosse d'Apollon en bronze avait été fondu en Toscane. Après la destruction des principales villes de ce pays, et surtout de *Volsinium* dite *la ville des Artistes*, la plupart de ceux-ci se retirèrent à Rome, dont la population et la puissance croîssaient de jour en jour, et y travaillèrent en terre et en bronze.

Cependant la Sculpture n'y fit guère usage du marbre avant le Ve siècle de l'ère romaine. Dès le commencement du VIe, les Romains s'étaient approchés des contrées habitées par les Grecs:

(*a*) *Provexit ad horum culturam artificis eximia diligentia.* Sapient.

(*b*) Les Grecs furent, à Rome, poëtes, historiens, peintres, sculpteurs, architectes. De sorte que, s'il est vrai de dire que, depuis la destruction des différens états de la Grèce et l'asservissement de ses peuples, ce beau pays n'était plus celui des productions de l'Art; il faut reconnaître aussi, que le génie et les principes de l'Art formèrent encore long-tems une sorte de patrimoine spécial pour les individus de cette nation. Transplanté, privé même de ses racines, par-tout l'arbre produisait encore les plus beaux fruits.

bientôt les belles statues enlevées à Syracuse, par Marcellus, leur firent connaître toute l'excellence de l'Art. Nous avons dit que les succès de la guerre de Macédoine et les conquêtes en Asie, en amenèrent une bien plus grande quantité : elles prirent à Rome, pour l'ornement des lieux publics et des temples, la place de celles que l'on avait faites en bois ou en terre cuite.

Les beautés de l'Art, prodiguées par les artistes grecs dans la représentation des dieux, échauffèrent le zèle religieux des Romains. Ils voulurent que les auteurs de ces chefs-d'œuvre en exécutassent chez eux de semblables, et ils les appelèrent à Rome (*a*). Le nombre en fut bientôt grossi, et par ceux que le droit terrible de la guerre avait réduits à la condition d'esclaves du peuple conquérant, et par ceux qui abandonnaient volontairement leur patrie, réduite à l'état de province romaine. Tous trouvèrent de l'occupation dans la capitale du monde. Les uns reçurent la liberté, les autres furent magnifiquement récompensés, pour prix des jouissances que leurs talens ajoutaient à celles dont le luxe et les richesses avaient déja rassasié les Romains.

Parmi ces maîtres, l'histoire nomme et distingue l'ami de Lucullus, Arcesilas, si habile dans l'art de modeler, que ses simples modèles étaient achetés plus cher, par les artistes même, que les ouvrages les mieux terminés : elle cite encore Pasitèles qui, sculpteur et écrivain tout à la fois, consacra cinq volumes à la description des plus beaux ouvrages de l'Art, connus de son tems (*b*) ; Solon, graveur en pierres fines ; Dioscorides, qui fut pour Auguste ce que Pyrgoteles avait été pour Alexandre. Une infinité d'artistes exercèrent leurs talens dans ce genre de gravure, pour lequel les Romains eurent toujours un goût très vif (*c*) ; mais ni ceux-là, ni les sculpteurs statuaires qui, par leurs nombreux travaux, illustrèrent le passage de la république expirante aux premiers beaux jours de l'empire, ne fondèrent une École romaine vraiment nationale. On peut même remarquer que l'opinion, à Rome, accorda toujours plus de prix aux ouvrages anciens de l'Art, produits sur une terre étrangère, et que les écrivains se plaisaient à en indiquer les époques, les auteurs ou l'École : « Ce n'est point un ouvrage de notre tems et de notre pays », dit Martial, pour ajouter à l'éloge d'une belle statue d'Hercule (*d*). Ce que Martial disait sous Domitien, Virgile l'avait dit plus de cent ans avant, sous un prince qui aimait également les arts et les lettres; et l'orgueil romain loin d'en être blessé, avait répété comme un titre de gloire ces vers si connus :

Excudent alii spirantia molliùs aera,
Credo equidem ; vivos ducent de marmore vultus :
. . . .
Tu regere imperio populos, Romane, memento ;
Hæ tibi erunt artes....

De ce mot superbe, de ce préjugé si vain, il résulta que, tandis qu'en Grèce, chez ce peuple dont l'âme était formée du feu céleste le plus pur, les sublimes inventions des arts avaient été le partage de citoyens distingués par la naissance et par l'éducation ; à Rome, au contraire, la profession d'artiste continua d'être exercée par des étrangers, ou fut abandonnée à des affranchis. On sait qu'il en fut ainsi de l'enseignement de la philosophie et des belles-lettres, lequel, à la même époque, n'était guère pratiqué que par des Grecs émigrés.

a) C'est d'eux qu'Horace disait :

Hic saxo, liquidis ille coloribus,
Solers, nunc hominum ponere nunc deum

b) Plin., lib. XXXV, cap. 12, et XXXVI, cap 5.

c) C'est alors, et même quelque tems auparavant, que se formèrent ces amateurs distingués, comme nous les appellerions, auxquels leurs études et des voyages en Grece avaient ouvert les yeux sur les beautés de l'Art : Terentius Varro, qui le premier peut-être forma une collection de portraits et de dessins des grands maîtres, et d'après lequel Pline nous a transmis tant de notices intéressantes. Lucullus dont Cicéron vante le goût, et qui paya deux talens une simple copie du tableau dans lequel Pausias avait peint Glycère assise, couronnée de fleurs ; Cicéron lui même et ses amis Hortensius et Atticus ; Pollion, qui avait un Silène de Praxiteles parmi les monumens qu'il laissait voir au public Verrès enfin, dont la galerie fut l'objet des accusations éloquentes de Cicéron. *ejusdem (Praxitelis) est et Cupido objectus à Cicerone Verri.* Pline, lib. XXXVI, cap. 5. Jules César, qu'on est tenté de mettre à la première place en tout genre, les avait précédés : le premier, il fit une collection de tableaux, de statues et de pierres gravées. Après eux vinrent Agrippa, et Mécènes sur-tout, dont l'amour pour les lettres et la magnificence secondèrent si bien les grandes idées d'Auguste

d) *Non est furina recens, nec nostri gloria cœli :*
Nobilis Lysippi munus, opusque vides.
Lib IX, epigr. 45

Dans une monarchie, le goût des sujets se modèle assez volontiers sur celui du maître, sur-tout pour ce qui concerne les jouissances du luxe et les plaisirs de l'imagination (*a*):

. . . . Ce sont les souverains
Qui font le caractère et les mœurs des humains.

Ce genre d'influence fut si marqué chez les Romains, une fois soumis à la domination d'un chef unique, que désormais il suffit presque à l'historien de connaître le caractère et les goûts de chacun des empereurs, pour déterminer avec assez de précision le caractère des productions de l'Art sous son règne, et le degré de mérite des artistes ses contemporains. Cette observation, que nous avons déja faite en parlant de l'Architecture, s'applique avec la même justesse à la Sculpture. On vit celle-ci successivement grande, noble, auguste sous le prince qui mérita ce nom; licencieuse et obscène sous Tibère, qui n'estimait, parmi les ouvrages de l'Art, que ceux qui pouvaient flatter ses goûts dépravés; grossièrement adulatrice sous Caracalla, qui faisait mettre sa tête infame sur les belles statues grecques, à la place de celle d'un dieu; extravagante sous Néron, qui faisait dorer les chefs-d'œuvre de Lysippe, comme les murs de son palais, et qui, croyant avoir plus de droits au respect des peuples lorsqu'il se présentait à eux sous de plus grandes dimensions, ordonnait au sculpteur gaulois Zénodore, de lui élever une statue colossale en bronze, en même tems qu'il se faisait peindre, *in linteo*, dans une proportion gigantesque. Cette orgueilleuse folie ne dirigea heureusement pas, à la même époque, toutes les productions de l'Art; car on voit au Vatican une tête en marbre, de Néron, de grandeur naturelle, et au Capitole un buste de Poppée, et une statue d'Agrippine assise, qui sont, tous trois, des ouvrages d'une pensée et d'une exécution fort belles. Peut-être encore, doit-on à cet empereur la conservation de l'Apollon du Vatican et du prétendu gladiateur Borghèse, qui ont été trouvés dans la *Villa* de Néron, à Antium: statues qui pouvaient bien faire partie de celles dont il avait dépouillé le temple de Delphes.

De pareils modèles soutinrent quelque tems à Rome l'habileté des sculpteurs. La brièveté des règnes des trois empereurs suivans, ne permit pas qu'ils nuisissent aux beaux-arts: celui de Vespasien leur fut utile ainsi qu'aux lettres, par la faveur et les récompenses que cet empereur accordait à ceux qui les cultivaient. Le temple qu'il avait consacré à la paix, enrichi des chefs-d'œuvre de la Sculpture et de la Peinture grecques, devint ainsi le temple des arts (*b*). Des particuliers distingués, partageant les goûts du souverain, se plurent également à encourager les artistes. L'effet de ces circonstances heureuses est sensible, dans les travaux de sculpture que nous offrent encore les bas-reliefs de l'arc de triomphe érigé en l'honneur de Titus, fils de Vespasien: plusieurs têtes nous y présentent les modèles les plus parfaits en ce genre.

Trajan suivit l'exemple de ses deux prédécesseurs, et obtint les mêmes résultats. On sait ce que, sous la direction de l'Athénien Apollodore, l'Art exécuta, pour célébrer les exploits de ce prince, sur la colonne qui porte son nom. Il justifiait un pareil hommage, par celui qu'il se plaisait à rendre aux citoyens les plus illustres, en leur faisant élever des statues.

Adrien, exercé lui-même dans la pratique de la Sculpture, comme dans celle de la Peinture et de l'Architecture, ne borna point à la ville de Rome ce qu'il fit pour les beaux-arts. *Restitutor orbis terrarum*, il laissa des monumens dans toutes les contrées et presque dans toutes les villes de son

(*a*) Le goût pour les belles statues grecques, le desir d'en former des collections, se propagea rapidement dans Rome, et y dégénéra même en une véritable manie qui entraînait souvent la ruine des fortunes.

Insanit veteres statuas Damasippus emendo:

dit Horace, lib. II, saty. 3; et le mot *veteres*, vient à l'appui de ce que nous avons déja dit, et prouve que l'on distinguait avec soin les époques de l'Art.

(*b*) Dans le chapitre 5, du livre XXXVI, Pline, après avoir indiqué, parmi une foule d'autres ouvrages de sculpture, plus de trente statues existantes à Rome, et reconnues pour être autant de chefs-d'œuvre de Praxitèles et de Scopas, cite une Vénus nue, qui surpassait encore celle de Praxitèles, et qui seule aurait suffi pour illustrer tout autre ville. Puis il ajoute : *Romæ quidem magnitudo operum eam obliterat; ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt, quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.* Malgré les pertes de tout genre et les dévastations que Rome éprouva par la suite, le nombre des statues y était encore tel, au tems de Théodoric, que Cassiodore, ministre de ce prince, écrivant à l'architecte chargé de leur conservation comme de celle de tous les monumens antiques, lui dit que ce nombre égale presque celui des habitans: *quas amplexa posteritas, penè parem populum urbi dedit, quam natura procreavit.* (Variar., lib. VII, form. xv.)

vaste empire, qu'il parcourut plus d'une fois. Par ses soins, s'éleva une nouvelle Athènes : il acheva le temple de Jupiter à Olympie, et fit faire à ce dieu une statue colossale d'or et d'ivoire. Celle qui le représentait lui-même sur un quadrige, était aussi d'une perfection qui rappelait les beaux tems de l'Art : elle terminait le magnifique mausolée, orné de tant d'autres statues, que ce prince fit construire pour lui, dans la capitale de son empire, et qui, malgré tout ce qui le défigure aujourd'hui, suffit encore pour donner la plus haute idée de son génie. Heureuse époque pour l'Art, si celui qui se plaisait à en multiplier et à en diriger les productions, n'eût pas altéré peut-être des conceptions grandioses, par le mélange de styles disparates; et sur-tout s'il n'eût pas souillé sa noble passion, par une jalousie portée jusqu'à la cruauté, contre les artistes dont il devait s'honorer d'être le rival! Malgré ses torts et ses persécutions, soit que son goût pour la variété des styles ait réellement tourné au profit de l'Art, comme le pense Winckelmann, d'après une théorie que j'ai osé combattre; soit plutôt que le mouvement général qui résulta de tant de travaux, rallumât pour un moment encore le feu mourant du génie; on ne peut nier que, sous le règne d'Adrien, la Sculpture n'ait fait quelques pas, comme pour retourner vers son ancienne perfection. On les reconnait dans certaines productions qui vont presque de pair avec les plus célèbres ouvrages de l'antiquité; dans la belle tête de cet empereur, qui fait partie de la collection Borghèse; dans les statues connues sous le nom d'Antinoüs; dans la demi figure en bas-relief de ce jeune homme, trouvée dans la *Ville Adrienne*, et conservée dans la maison Albani; mais principalement dans la tête du même Antinoüs, que l'on voit à Mondragone, près de Frascati, chez le prince Borghèse. Celle-ci a, dans sa proportion colossale, les formes moelleuses, les beautés douces et tendres de la nature; l'exécution en est parfaite, et la conservation ne laisse rien à desirer.

Au premier rang des obligations que l'empire eut à Adrien, on mettra toujours le choix qu'il fit d'Antonin et de Marc-Aurèle pour ses successeurs. Ces deux princes, l'amour et l'honneur du genre humain, héritèrent en partie du goût qu'Adrien avait montré pour les beaux-arts. Antonin encouragea les artistes par ses libéralités, et leur fournit l'occasion d'exercer leurs talens, dans sa magnifique *Villa* de *Lanuvium*, où l'on a trouvé, parmi d'autres monumens, une moitié de statue de Thétis, qui, toute mutilée qu'elle est, laisse voir des charmes dont celle de Vénus serait parée. Marc-Aurèle, à l'éducation duquel la philosophie et les beaux-arts avaient présidé de concert, qui reçut les leçons d'un sage nommé Diognète, peintre de profession, et qui fut dirigé par le goût et par les conseils d'Hérodes Atticus, amateur éclairé de tous les arts; Marc-Aurèle, qui se plaisait lui-même à leur consacrer ses loisirs, les protégea d'une manière encore plus efficace que son prédécesseur. La Sculpture lui donna un noble témoignage de sa reconnaissance, dans la belle statue équestre qu'elle lui éleva, et dans la médaille où elle célébra la juste apothéose d'un prince qui, sur la terre, avait fait, disait-il, son unique étude d'imiter la bienfaisance des dieux.

La vénération que les deux derniers empereurs avaient inspirée au sénat et au peuple romain, multiplia leurs portraits et leurs bustes, au point que l'on regardait presque comme sacrilège le citoyen qui négligeait d'en orner sa maison. Il en résulta que ce genre de sculpture, déja fort employé auparavant pour conserver le souvenir des hommes illustres, acquit cependant sous ces deux regnes une perfection nouvelle : ce qui nous fournit un exemple de plus de ces circonstances particulières, qui exercent sur une branche de l'Art précisément la même influence que nous attribuons, sur l'Art entier, à des causes plus générales.

Après les règnes des Antonin, tout changea. Le sénat, voulant effacer la mémoire infame de Commode, ordonna d'abattre ses statues et de détruire tous ses portraits. Des troubles populaires ne laissèrent qu'un moment le trône et la vie à ses trois successeurs. La culture des beaux-arts s'en ressentit tellement, que, dans le plus court espace de tems, tout le fruit qu'ils avaient tiré des travaux précédens disparut, et leur décadence commença, sur-tout celle de la Sculpture. Nous pouvons en juger par ce qu'elle produisit, treize ans seulement après la mort de Commode, sous Septime Sévere.

Les monumens particuliers devinrent rares, et furent peu intéressans sous les règnes suivans, à

l'exception peut-être de ceux qui s'exécutèrent sous celui d'Alexandre Sévère. Deux bustes de cet empereur, trouvés dernièrement, et qui ne sont pas sans mérite, furent, sans doute, le fruit de l'encouragement qu'il donnait personnellement aux arts. On assure qu'il les cultivait lui-même : il est certain qu'il prit soin de rassembler de toutes parts des statues d'hommes illustres, pour les placer dans le forum de Trajan, et qu'il orna de figures colossales les thermes qui portèrent son nom.

Depuis ce moment, non seulement rien ne suspendit plus, mais tout accéléra la chûte des beaux-arts, et particulièrement celle de la Sculpture, qui, plus que les deux autres, a besoin du luxe et de la paix. Pendant un demi-siècle, près de vingt empereurs ne firent pour ainsi dire qu'essayer le trône impérial; des tyrans toujours renaissans le leur disputaient, et presque aucun des uns ou des autres ne mourut de mort naturelle. La décadence alors devint certaine. Elle l'était à la fin du III[e] siècle; elle fut consommée dès le commencement du IV[e]. Nous en avons la preuve, dans l'exécution informe des bas-reliefs de ce tems que l'on voit encore sur l'arc de Constantin, et dans les statues de ce prince, qui ne sont guère d'un meilleur style. Enfin par la translation du siége de l'empire à Constantinople, Rome perdit pour douze siècles le sceptre des beaux-arts.

Dans les tableaux successifs des caractères divers que ces arts reçurent, et des vicissitudes qu'ils éprouvèrent, chez les quatre peuples de l'antiquité qui les ont cultivés avec le plus de succès, je me suis principalement attaché à faire sentir l'influence qu'ont exercée, chez ces peuples, les circontances naturelles et sur-tout les circonstances politiques (*a*). L'effet de ces dernières est tellement marqué chez les Romains, qu'on me permettra de m'y arrêter encore quelques instans.

Eloignés de toute culture des arts dès le berceau de la république, et même pendant plus de mille ans de travaux que leur coûta l'édifice prodigieux de leur empire, nous les avons vus prendre presque toujours hors de chez eux les monumens, les professeurs, et même les élèves, particulièrement pour ce qui concerne la Sculpture. Si, parmi les ouvrages qu'ils nous ont transmis, l'ordonnance de la composition ou le nom de l'auteur semble nous indiquer une origine romaine, on reconnait aussitôt l'imitation soit du style étrusque, soit du style grec; et cette imitation n'a jamais ni le faire ressenti et énergique de l'un, ni le savoir et les grâces de l'autre. Un sentiment inné ne s'y trouve pas, ou il est froid, dénué de toute franchise originale, et il ne donne ni à l'esprit, ni à l'œil, le plaisir piquant de l'invention. Les formes ne nous offrent que de simples réminiscences, des manières empruntées; l'expression est toujours incertaine, jamais naive. La composition des bas-reliefs que l'on peut regarder comme romains, est à tous égards moins intéressante que celle des bas-reliefs grecs; l'exécution en est beaucoup moins fine. Quelques bustes, quelques têtes, de sculpture romaine, ont sans doute de la beauté, de la grandeur; mais elles sont loin, ou du sentiment plus que fier des têtes étrusques, ou de la vénusté des têtes grecques : l'agencement des cheveux et des coiffures n'y a jamais l'élégance attique. La toge des sénateurs, les draperies des matrones romaines, ont de la gravité; mais sans parler de ce qu'elles ôtaient à l'Art, en lui cachant le nud, on n'y trouve ni la noble simplicité des draperies d'une Minerve grecque, ni la magnificence de celles d'une Junon, ni les grâces de ce voile à travers lequel Praxitèles laissait entrevoir les charmes de Vénus.

Au surplus, si les Romains ne peuvent entrer en partage de ce tribut d'admiration que les Grecs ont si bien mérité par leur profond savoir dans l'art de la Sculpture, n'oublions pas qu'ils ont un droit réel à notre reconnaissance, pour les soins avec lesquels ils ont recueilli et conservé les productions de leurs maîtres. Sans eux, sans cette quantité de statues et de bas-reliefs dont étaient ornés les édifices publics comme les plus simples demeures, et que chaque jour voit sortir de leurs

(*a*) Caylus et Winckelmann, de qui j'ai emprunté, en les généralisant, quelques unes des principales observations que je viens de présenter, sur les quatre peuples de l'antiquité qui méritent le plus d'occuper la postérité par la manière dont ils ont traité les arts, diffèrent entre eux sur plusieurs points; et j'aurais peut-être osé laisser voir plus clairement en quoi je m'éloigne de l'un et de l'autre, si le tems et l'age m'eussent permis d'établir mes opinions particulières d'une manière digne de ces deux habiles critiques. Cependant on les reconnaîtra facilement, et chacun sera libre d'adopter celles qui lui paraîtront préférables. Les discussions polémiques seraient le plus souvent au-dessus de mes forces; elles ont toujours été opposées à mes goûts

ruines, nous ne jouirions pas des beautés de l'Art antique, et nous serions tentés de reléguer parmi les fables, ce que les auteurs des tems contemporains nous disent de sa perfection.

Et vous, habitans de la moderne Italie, comptez également sur notre reconnaissance pour vos soins conservateurs. Mais vous avez droit à plus encore, puisque c'est à votre génie non moins qu'à vos collections, que nous devons le renouvellement du bel Art dont je viens d'esquisser l'antique histoire. Après avoir parcouru les tems désastreux de sa décadence et de sa disparition presque totale, j'arriverai enfin aux époques plus heureuses où vos efforts et vos succès le rappelèrent à une seconde vie : puissé-je alors, en retraçant avec quelque intérêt pour mes lecteurs cette partie si glorieuse de vos annales, vous prouver mon dévouement et ma gratitude, et payer ainsi les consolations et le bonheur que l'étude de vos travaux a versés sur les dernières années de ma vie passées parmi vous !

PREMIÈRE PARTIE.

DÉCADENCE DE LA SCULPTURE, DEPUIS LE IV[e] SIÈCLE, JUSQU'AU XIII[e].

[illegible] [illegible] [illegible] ...numens de la Sculp-ture antique.

AVANT de faire passer sous les yeux du lecteur la série des monumens destinés à lui offrir l'histoire de la Sculpture, pendant les tems de sa décadence et à l'époque de sa renaissance, j'ai pensé qu'il était convenable de présenter, sur une même planche, quelques uns des principaux ouvrages qui attestent l'état de cet art chez les anciens, dans son âge le plus florissant, et sous les divers aspects sous lesquels je viens de le considérer dans mon Introduction. D'abord la réunion de ces chefs-d'œuvre pourra justifier, autant que le permet la faiblesse des moyens de la gravure, les éloges donnés à la Sculpture antique; puis, en rappelant à notre mémoire les magnifiques collections qui nous ont conservé un héritage si précieux, et les savantes explications qui en ont été données, ce rapide tableau prouvera combien nous sommes redevables à l'amour éclairé des Italiens pour les beaux-arts : enfin, placés ici, comme ils l'ont été à la tête de la partie historique de l'Architecture, comme ils le seront encore au commencement de la partie historique de la Peinture, les monumens de l'Art ancien fournissent, par la seule comparaison, un moyen sûr de connaître ce qu'il perdit à l'époque de sa décadence et pendant les siècles qui l'ont suivie, et jusqu'à quel point, lors de son renouvellement, il se rapprocha de ses antiques principes (*a*).

La première place est occupée par la statue la plus célèbre du monde, celle d'Apollon, N° 1. L'expression de sa tête est au-dessus de toute expression humaine. A la beauté de l'ensemble, à la fierté de l'attitude, à la tranquillité de la démarche malgré l'action du bras, qui ne s'écriera : C'est un dieu (*b*)! Qui ne croira que ce dieu lui-même a conduit le ciseau de l'artiste? Il ne fut pas moins bien inspiré l'auteur de cette admirable statue de Vénus, N° 2, dont le souvenir vient comme involontairement s'associer à celui de l'Apollon, toutes les fois que l'imagination cherche à réaliser l'idée abstraite de la beauté, de la noblesse, et de la grace. Sans doute les deux traits que je présente seraient fort insuffisans, si l'on pouvait supposer que tout ami des arts n'a pas souvent contemplé ces deux chefs-d'œuvre, au moins dans les nombreuses empreintes répandues aujourd'hui dans l'Europe entière. C'est à la mémoire beaucoup plus qu'aux yeux que je m'adresse : et quelle gravure, même la plus parfaite, produirait ici des impressions semblables à celles que le plus simple trait doit rappeler !

C'est, je le répète, à ce haut point de perfection qu'il importe sur-tout de considérer l'Art, et non dans les essais informes de son enfance.

Tandis que par ces admirables productions, et par d'autres semblables, telles que le Jupiter de

(*a*) Je n'ai pas besoin de répéter, que les observations qui accompagnent ici la description des monumens, ont pour objet les parties de l'invention, de l'ordonnance générale et de l'expression, bien plus que celles du dessin et de l'exécution, qui appartiennent à un traité sur l'Art plutôt qu'à son histoire. D'après la même considération, quoique, résistant autant qu'il m'est possible a l'enthousiasme dont on ne peut se défendre à la vue des beaux monumens antiques, je ne les croie pas sans défaut, je m'abstiens cependant d'émettre mon opinion sur un sujet où les professeurs les plus habiles peuvent seuls prononcer d'une manière convenable. Je laisserai également celui qui, dans ce siècle, peut tenir la première place parmi les juges de son art, soupçonner que la statue de l'Apollon du Belvedère pourrait bien n'être qu'une copie, d'après la supposition que le marbre dont elle est faite est italien plutôt que grec; et je me contenterai de rendre grâces au dieu tutélaire des beaux-arts, du soin qu'il a pris de nous la conserver, sans lui demander s'il n'a permis qu'au seul marbre de Paros de représenter ses traits originaux, et sans demander compte à la nature de ce qu'il lui plaît de faire dans les entrailles de la terre. Pourquoi n'aurait-elle pas donné aux carrières de la Grèce quelques veines d'un marbre pareil à celui de Carrare, comme il lui a plu de donner à la France, aux environs de Moulins en Bourbonnais, une carrière d'un marbre qui, suivant le comte de Caylus, *Antiquités*, tom. VI, p. 353, a le grain et la couleur de celui de Paros? Le même auteur ajoute qu'il est prouvé que cette carrière a été connue des Romains. Puisse-t-elle fournir aujourd'hui à notre École de quoi faire des copies aussi belles que celle dont il s'agit!

(*b*) *Incessu patet deus.*

Phidias, la Junon de Polyclète, la Sculpture grecque, allant au-delà des formes humaines, dont elle avait fixé la beauté idéale par la réunion de toutes les perfections éparses dans la nature, s'élevait jusqu'à la beauté divine; l'imagination des poëtes peuplait les eaux et les bois de divinités subalternes, telles que les nymphes, les néréides, les faunes, les sylvains, et appelait le ciseau du sculpteur pour réaliser l'existence de ces êtres fantastiques (*a*).

Le faune ou sylvain représenté sous le N° 6, est composé d'une nature un peu mixte : on y voit en quelque sorte le premier degré de l'association des formes des animaux à la forme humaine, tandis que les satyres ou capripedes en sont le dernier terme. Trouvant, dans les formes animales, des signes plus prononcés de force ou d'agilité, l'Art s'exerçait à les fondre habilement dans ces êtres imaginaires, et à les faire servir au profit de l'expression et de la vérité, sans jamais confondre les espèces, et sans les dépouiller de la beauté qui convenait à chacune d'elles.

Les mêmes règles le dirigeaient encore, et elles l'élevaient jusqu'au sublime, quand, rapprochant des caractères de natures plus nobles, il voulait former les images d'êtres qui nous intéressent à bien plus de titres; celles des hommes que leurs actions glorieuses et bienfaisantes élevaient au-dessus des simples mortels, et mettaient dans la classe des héros, voisine de celle des dieux. Tels sont Hercule, Thésée, et ce Méléagre dont la statue, retracée sous le N° 7, donne, sous les formes les plus nobles, l'idée parfaite de la beauté unie à la force et au courage qu'exigent des travaux héroïques. Son attitude tranquille, mais non insignifiante, peint admirablement le repos d'un être supérieur. L'Art ancien croyait que si cet état de l'âme n'était pas empreint sur les traits du visage et dans l'ensemble du corps, la beauté n'y pouvait plus résider.

Lorsque le même Art s'occupait d'événemens ou de passions qui touchaient de plus près à la nature humaine, c'était toujours en choisissant des sujets qui pussent être présentés sous les aspects les plus relevés ou les plus touchans. Quelle étendue de savoir, quelle justesse de goût n'a-t-il pas déployées, dans la pensée et dans l'exécution du groupe de Laocoon et de ses enfans! N° 4. Il est la gloire de la Sculpture antique, comme il a fait celle des mortels qui y sont représentés. Aucune autre circonstance ne pouvait réunir au même degré la douleur physique et la douleur morale; et jamais les plus vives émotions de l'âme n'ont été offertes accompagnées de plus de fermeté et même de dignité, sans dégrader les formes, sans en altérer la beauté : car il en est une pour chaque être et pour chaque situation de la nature. On retrouve ici cette beauté telle que l'Art grec, guidé par une étude et par une philosophie profonde, apprenait à en concilier les traits avec l'image des sensations qui s'en éloignent le plus. Réunion presque inconcevable, qui, portant la nature humaine et l'Art au-delà des bornes communes, forme le sublime, et qui nous place réellement, dans cette œuvre immortelle, à un point d'élévation dont nous ne nous croyions pas capables. Il est dans l'expression, ce sublime, et son moyen est dans la perfection du dessin, qui sait rendre les attitudes et les formes d'une manière aussi convenable au sujet. Où peuvent donc s'arrêter l'admiration que mérite ce groupe, et l'éloge dû aux trois sculpteurs qui l'ont exécuté? Qu'ont-ils laissé à faire à la postérité? « Le Dieu créateur de l'univers, dit Platon, ne daigne s'occuper que de la formation de l'âme; il laisse celle du corps à des génies inférieurs : » Hélas! peut-être la Sculpture antique en a-t-elle agi de même envers la Sculpture moderne.

Les ressources de l'Art pour intéresser, émouvoir, troubler le cœur, sont variées et graduées comme celles de la nature. Dans la composition du groupe de Laocoon, le spectateur est appelé au milieu de l'action; celui d'Arria et de Pœtus, N° 13, produit un autre effet sur son imagination. Arria est tombée; elle est perdue pour son époux, qui se rend à sa cruelle invitation. L'action touche à sa fin, et presque terminée, elle n'excite que des regrets. En face du grand-prêtre d'Apollon

(*a*) Les noms sous lesquels les auteurs anciens, grecs et latins, et les écrivains modernes désignent les dieux des forêts, les compagnons de Bacchus et de Pan, different entre eux, autant que les caractères naturels qu'ils assignent à ces personnages fabuleux. Les monumens antiques présentent également des incertitudes à cet égard. Trois savans du premier ordre ont assez récemment essayé de les lever, par des observations intéressantes: Heyne, dans un Mémoire traduit dans le tom. I du *Recueil de pièces intéressantes*, publié a Paris, par M. Jansen, en 1796; Visconti, dans le *Mus. Pio Clem.*, tom. III, pl. XLII; et Lanzi, dans des Dissertations sur les Vases dits *étrusques*, insérées dans le tom. I, *delle Memorie degli Academici Italiani*, Firenze 1806.

et de ses malheureux enfans, on souffre autant qu'eux ; ici on croit seulement relire un trait historique, qui laisse à l'admiration le loisir d'observer avec quelle intelligence l'artiste a su nous rappeler le mot d'Arria qui n'existe déja plus, en nous montrant quel en a été l'effet. Indication double et sublime, qu'il a trouvée dans la pose des deux figures ; l'une des actions parait être le résultat de l'autre (*a*).

Un autre groupe, N° 11, historique comme le précédent, mais dans un genre très différent, s'élève à la même perfection par la finesse de la pensée et par l'élégance de l'exécution : c'est Papirius fidèle au décret du sénat, et refusant de satisfaire la curiosité de sa mère. Les formes et les proportions de la figure du fils ne laissent pas de doute sur son extrême jeunesse, non plus que l'attitude de la mère sur le desir de surprendre le secret de son fils. « Tu me le diras », semble-t-elle exprimer par le mouvement de sa tête, et par celui de ses bras tendrement appuyés sur ceux du jeune homme. Son regard penché, une nuance dans ses caresses, facile à saisir pour l'œil exercé, ne permettent point de voir ici l'expression de l'amour, telle que pourrait l'offrir celui de Phèdre pour Hippolyte (*b*).

De ces sujets, dans lesquels l'Art se chargeait de faire comprendre ce que sont des passions ou manifestées avec violence ou profondément dissimulées, passons à l'expression non moins difficile d'un repos parfait du corps, sans que la vie ni la pensée en paraissent absentes : telles sont deux statues admirables du musée du Vatican. L'une, N° 14, est celle de Démosthènes assis. L'immobilité de ses mains, de ses pieds même, annonce que toute son existence est retirée dans la partie pensante : la tête inclinée, l'œil fixe, mais plein de sentiment et de vie, indiquent une méditation profonde. L'autre figure, N° 10, représente le poëte Ménandre. Il médite aussi, mais ce n'est pas sur la guerre contre Philippe ; il ne la faisait qu'aux ridicules de ses concitoyens. Son attitude est plus soutenue, son expression est plus extérieure, mais en même tems parfaitement paisible : c'est bien celui qui,

Sans fiel et sans venin, sut instruire et reprendre.

La statue d'Agrippine, N° 12, est l'image de la tranquillité de l'esprit réunie à celle du corps. Plongée dans une rêverie douce, elle est assise avec un abandon qui conserve de la dignité, et qui est en même tems si naturel, si vrai, qu'on n'y peut méconnaître ce repos que l'on aime à goûter après le bain. L'espèce et les plis de son vêtement, de lin ou de coton, obéissant encore aux formes du dessous, font croire qu'en effet elle en est sortie depuis peu de tems. Si l'on compare cette draperie à celle des deux personnages dont nous venons de parler, on ne doutera plus, comme on l'a fait trop souvent, que les anciens ne sussent adapter la manière de draper aux convenances de chaque sujet, et rendre avec vérité les diverses espèces d'étoffe.

Les deux bustes que nous offre la première ligne de la planche, sous les N° 8 et 9, sont symboliques ou allégoriques. Le premier est la tête d'un Bacchus jeune, dont le caractère est pris de celle d'un taureau jeune aussi ; symbole dont on se servait quelquefois pour représenter ce dieu. Les deux cornes naissantes au-dessus du front, quelques traits des lèvres et du col, indiquent ce mélange de natures diverses, que les statuaires grecs employaient avec art pour exprimer le caractère de chaque

(*a*) *Casta suo gladium cum traderet Arria Pæto,*
Quem de visceribus traxerat ipsa suis,
Si qua fides, vulnus quod feci non dolet, inquit;
Sed tu quod facies, hoc mihi Pæte dolet.
MARTIAL., lib. I, epig. XIV

Avec quelle attention Pœtus s'occupe encore de soutenir d'un bras son épouse expirée, tandis que de l'autre il s'enfonce le poignard dans le sein ! son attitude mâle et forte, présente de face et déploie toutes les parties d'un corps nerveux. Choix heureux et savant, qui permet à l'art d'exprimer le fait, sans manquer au principe constant de l'École antique, qui exigeait que toujours le sujet se développât avec clarté dans l'ordonnance, et avec grâce dans l'action.

(*b*) Quoique Winckelmann, dont je ne puis trop respecter les lumières, ait, à l'aide de citations très érudites, entrepris de prouver que ce groupe et le précédent représentent des faits de la mythologie ou de l'histoire grecque, je cède à l'impression que la vue des originaux produit sur tous ceux qui les considèrent attentivement sur les lieux, et je me permets de croire qu'ils nous offrent deux traits puisés dans l'histoire romaine. Je suis persuadé d'ailleurs, d'après la beauté de ces deux ouvrages, que, fort antérieurs aux époques qu'on leur assigne, ils ont été faits par les plus habiles de ces sculpteurs grecs que les Romains, vainqueurs de la Grèce, conduisirent à Rome, ou qui y furent attirés, dans les premiers tems, par le double espoir de la gloire et de la fortune. Pour plaire aux nouveaux maîtres, ou aux hôtes superbes que le sort leur donnait, ils auront choisi des sujets encore présens et chers à la mémoire des Romains ; et ils ne s'y seront écartés de la fidélité de l'histoire, que pour se conformer aux principes de l'École qui les avait formés.

divinité par des formes analogues aux idées reçues, sans jamais altérer la beauté du sujet principal. La Comédie est personnifiée sous les traits de la seconde tête, N° 9. Celle-ci a été trouvée, avec une autre à-peu-près semblable, et qu'on peut prendre pour la Tragédie, à l'entrée d'un théâtre de la ville Adrienne. Elles ne sont pas barbouillées de lie, comme au tems de Thespis, lorsqu'il

Promena par les bourgs cette heureuse folie;

mais la couronne de pampres et de raisins dont la chevelure du buste, N° 9, est ornée, rappelle et caractérise leur commune origine.

Les autres bustes, N° 3 et 5, sont ceux d'Alexandre et d'Auguste, princes qui ont trop bien mérité de l'Art antique, pour que l'Art moderne ne se plaise pas à acquitter, devant leurs images, le tribut de sa reconnaissance.

La première partie de cette planche nous a montré, autant que le petit nombre des monumens et les moyens bornés de la gravure l'ont permis, ce qu'à l'époque où la Sculpture antique avait acquis sa perfection, elle était capable de faire pour rendre, dans les statues isolées et dans les groupes, les formes et l'expression qu'exige d'elle une parfaite imitation. Nous y avons apperçu par quelle science ou plutôt avec quel art, elle parvenait à marquer les différences caractéristiques qui doivent distinguer, dans leur nature physique, les dieux supérieurs des divinités secondaires ou mixtes et des héros; et comment enfin, en satisfaisant les yeux par l'exécution la plus soignée, l'esprit par des pensées ingénieuses et vraies, l'âme par des sentimens délicats ou profonds, elle réussissait toujours à nous inspirer le genre et le degré d'intérêt qui convenaient à l'objet représenté. Dans la seconde partie de la même planche, nous allons faire voir, à l'aide de quelques monumens choisis, comment la Sculpture antique, reprenant en quelque sorte ses fonctions primordiales, sut retracer les prodiges des tems fabuleux ou héroïques, et les événemens les plus remarquables de l'histoire; développer les origines du rit et de la plupart des institutions religieuses; représenter enfin les mœurs, les usages, les costumes des peuples, en prenant pour objets de ses travaux, les images fortes ou douces, graves ou naïves, des occupations et des affections de l'homme dans toutes les situations de la vie (*a*) : champ vaste, dans lequel la morale reçoit de l'art du sculpteur, plus promptement et plus énergiquement que de la parole, les émotions salutaires qui inspirent aux âmes sensibles l'amour de la vertu et l'horreur du crime. Après avoir perdu ces nobles intentions et cette influence sublime, pendant les siècles de la décadence, les beaux-arts les recouvrèrent, au moins en partie, à l'époque du renouvellement : puissent-ils, aujourd'hui, ressaisir dans son entier cette belle portion de leur héritage! le travail que j'ai entrepris serait trop payé, s'il contribuait à faire plus généralement sentir tout l'intérêt que l'Art peut acquérir sous ce rapport.

Les monumens antiques dont il s'agit, étaient exécutés en relief plus ou moins saillant, soit par les opérations de la plastique, quand modelés ou jetés en moule, ils restaient dans l'état d'argile, de terre cuite ou crue, de plâtre ou de stuc; soit par la gravure en pierre, ou par la ciselure sur métaux; soit enfin par la statuaire en bois, en marbre, en bronze, en or ou en argent.

D'autres bas-reliefs s'exécutaient en pierre ou en marbre, sur des tables, dans les frises ou autres parties de l'architecture, et sur des urnes sépulcrales. Les sculptures dont ces urnes étaient enrichies chez les Étrusques, les Grecs et les Romains, ont sur-tout le droit de fixer notre attention : les sujets en sont presque toujours intéressans et instructifs; la mort y devient la leçon de la vie. Parmi celles que le tems nous a conservées, j'ai fait choix de quelques unes, qui peuvent être utiles à l'histoire de l'Art, et qui en même tems méritent d'être proposées à l'imitation des artistes, si ce n'est toujours sous le rapport de l'exécution, du moins sous celui de la composition. L'amour-propre, souvent rebelle aux leçons trop directes, y trouvera des exemples dont il pourra profiter en silence.

(*a*) *Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas, Gaudia, discursus.....* Juvenal., satyr. I, v. 85

Le N° 15 offre, sur un fragment de sarcophage, une composition philosophique qui a pour objet la formation, la vie, et la fin de l'espèce humaine. Prométhée, après avoir modelé la figure de l'homme, termine celle de la femme; mais ni l'une ni l'autre n'ont encore reçu la vie. Mercure conduit près d'elles l'âme qui, sous l'emblème de Psyché, va compléter l'œuvre de la création. Dans l'autre partie de la composition, des enfans groupés avec les Parques, semblent représenter les suites de l'union des deux premiers êtres, et indiquer en même tems le commencement et la fin de la vie humaine : tandis que des animaux utiles, spécialement destinés au service de l'homme, sont figurés sur le champ du bas-relief, comme pour désigner l'empire que lui destine et les secours que lui accorde la providence des dieux. Malgré son exactitude à se conformer ici aux données, soit de la fable, soit de l'histoire, soit de l'allégorie, l'artiste, dans le bas-relief original, a cru devoir suivre l'usage le plus antique, en inscrivant près de chaque figure le nom qui la désigne. Si ce monument n'appartient pas à l'ancienne école grecque, il a été du moins, comme beaucoup de ceux que nous retraçons ici, exécuté dans la Grèce d'après une ancienne composition, à cette époque où, suivant l'observation du savant Visconti, l'usage de déposer les corps dans des sarcophages ayant prévalu, sous les empereurs, sur celui de les brûler, on envoyait ces urnes sépulcrales de la Grèce à Rome, pour y être vendues.

Le bas-relief N° 16, présente, sous une image plus sensible et plus naturelle, la naissance d'une créature humaine: des femmes lui donnent les soins accoutumés. La ressemblance de cette scène avec celle que la Peinture moderne a si souvent choisie pour l'offrir à notre vénération, est facile à saisir; mais qu'il est rare de la voir traitée avec autant de grandeur unie à tant de simplicité! Ici toutes les actions, toutes les attitudes, sont distinctes sans être isolées; l'intérêt habilement gradué, se distribue entre la mère qui, malgré ce qu'elle a souffert, est assise encore avec dignité, la nourrice qui baigne l'enfant, et la jeune fille qui le regarde naïvement en préparant le lange dont on va l'envelopper. Près de celle-ci, Uranie, et Clio qui trace quelques lignes sur un globe, indiquent que la destinée de cet enfant, ainsi que son origine, devaient être illustres : espèce d'allégorie dont, en pareilles circonstances, nos artistes font trop rarement usage.

C'est encore par une heureuse application de ce style allégorique, qu'à un enfant né d'une mortelle, mais fils du plus puissant des dieux, l'Art antique a donné pour nourrice la plus puissante des déesses. Beaucoup de monumens représentent Hercule entre les bras de Junon, comme on le voit au N° 17 : c'est après avoir sucé ce lait divin, que, bienfaiteur des humains, il entra dans la laborieuse carrière qui devait lui mériter une place parmi les habitans de l'olympe.

Le sujet du bas-relief, N° 18, remonte aux siècles héroïques, aux premiers tems de l'histoire grecque : il nous offre la cause du siège célèbre de la ville de Troie (*a*). L'Amour, pour remplir la promesse de sa mère, conduit Pâris chez Hélène, et lui en fait remarquer la beauté. Vénus, placée près de l'épouse de Ménélas, qui surprise et modeste encore n'ose lever les yeux sur le prince Troyen, la presse de céder à ses vœux. Assises toutes deux, leur attitude intéresse par une grâce simple, dont le caractère varié est propre à chacune d'elles. Les figures de l'Amour et de Pâris, réunissent à la même élégance, une action parfaitement d'accord avec celle des deux autres. C'est par ce sentiment juste des convenances, ce choix heureux d'attitudes, que la Sculpture antique savait lier sur une même ligne toutes les parties essentielles d'un sujet, sans le secours de plans tourmentés et de groupes multipliés. Celui de Vénus et d'Hélène, pyramide au moyen d'une petite statue placée sur un pilastre. Un des doctes interprètes de cette composition, veut que cette statue soit celle de la déesse de la Persuasion, Πειθώ; mais comment croire que Vénus et l'Amour, se char-

(*a*) On peut voir l'explication que Winckelmann a donnée de ce bas-relief dans ses *Monumenti inediti*, pag. 157, et celle que M. Guattani a insérée dans le volume de 1785, pag. XLI, de la collection qu'il a publiée sous le même titre. Celle-ci avait été déja imprimée dans l'*Anthologie romaine* de la même année, n° XLVIII, par M. Morisson, sculpteur anglais, pour servir à un bas-relief semblable, mais dans lequel on trouve la figure d'Apollon placée près de celles de Pâris et de l'Amour.

Lucien, dans ses dialogues des dieux, fait ainsi parler Vénus, lorsqu'elle promet à Pâris le cœur d'Hélène, pour prix du jugement prononcé en sa faveur : « J'ai deux enfans d'une beauté ravissante, le « Desir et l'Amour; je te donnerai l'un et l'autre pour guider tes pas « dans ton voyage. L'Amour se glissera dans le cœur d'Hélène et la « forcera de t'aimer; le Desir, en te couvrant de ses ailes, te rendra « aussi aimable que lui. Je veux être présente moi-même, et je prierai « les Grâces de nous accompagner. »

geant de présenter un jeune et beau prince à la plus belle femme du monde, aient besoin de secours pour réussir à les enflammer?

Un autre amour plus respectable et non moins touchant, c'est celui dont le bas-relief, N° 19, rappelle le souvenir; c'est l'amour filial de Zethus et d'Amphion pour Antiope. Elle fuit, elle s'éloigne du roi de Thèbes qui l'avait répudiée, et de Dircé sa rivale qui la maltraitait. Quelle attention douce, quelle sensibilité naïve et touchante, dans le mouvement des têtes et des mains de ces deux fils, occupés à soutenir, à consoler leur mère! Malheureusement cette expression, partie vraiment sublime de l'Art, qui charme les yeux et pénètre l'âme, s'évanouit dans les descriptions, comme dans les gravures.

Si les bas-reliefs antiques présentent les meilleurs modèles de compositions allégoriques et d'expressions sentimentales, leur étude jette aussi de grandes lumières sur les coutumes, ainsi que sur les opinions et les cérémonies religieuses des anciens.

Nous avons déja remarqué combien les Etrusques différaient des Grecs et des Romains, dans le choix des sujets dont ils décoraient les urnes et les sarcophages destinées à recevoir le corps ou la cendre des morts. Ils employaient presque toujours, dans ce genre de monumens, les images des furies, celles des génies de la mort, ou celles d'actions belliqueuses et cruelles. Les exemples en sont nombreux; et le N° 20 est ùn de ceux qui prouvent qu'aucune circonstance ne pouvait faire renoncer à un usage qui tenait au caractère national, puisque sur le tombeau d'une femme, le sculpteur étrusque a placé la représentation d'un combat à outrance. L'exécution en est aussi énergique que la pensée : mais quel contraste entre cette scène terrible et l'image du repos que nous offre la figure principale, de ce doux repos, de cet oubli des peines de la vie, que les Grecs et les Romains souhaitaient à leurs morts, et dont ils reproduisaient les emblèmes sur leurs tombeaux, sous tant de formes gracieuses!

C'est d'après ces idées qu'a été décorée la magnifique urne de marbre grec, dont le N° 22 présente une partie. Tout y respire le plaisir; tout, comme dans les odes d'Anacréon y parle d'amour et de joie: c'est Bacchus escorté des faunes et des satyres, qui trouve Arianne endormie dans l'île de Naxos, et qui va comtempler ses charmes que l'Amour lui découvre. La tête d'Ariadne paraît être un portrait, et probablement c'est celui de la femme qui venait de quitter la vie. Sous cette image voluptueuse, l'idée de la mort n'a plus rien de lugubre; elle s'évanouirait même entièrement, si le sculpteur n'avait satisfait au devoir de l'indiquer sur une urne sépulcrale, en plaçant le sommeil aux grandes ailes qui secoue ses pavôts sur la beauté qui n'est plus. L'ordonnance de cette composition est riche, mais elle n'est point embarrassée : l'esprit et l'œil en jouissent sans effort.

Le culte de Bacchus, source féconde d'images mystiques propres à échauffer le génie des artistes et celui des poëtes, a fort occupé le ciseau et le pinceau des Grecs. On trouve beaucoup d'analogie entre le sujet du bas-relief, N° 23, et celui d'un vase grec que j'ai inséré, parmi les monumens de la Peinture, planche I, N° 2. Tous deux nous offrent un beau taureau, *caput in se reflexum,* que de jeunes filles, *sacrificantes,* conduisent à l'autel de Bacchus : ou plutôt c'est le Dieu lui-même, empruntant cette superbe forme; car la fierté impétueuse du taureau n'inspire aucun effroi aux deux jeunes Bacchantes placées près de lui, et n'altère point la grâce de leurs mouvemens.

Le N° 24 nous offre encore une scène religieuse; mais celle-ci est paisible comme l'habitant des champs qu'elle intéresse. Une vache nourrice maigrissait : le propriétaire a recours à la lustration, cérémonie usitée pour purifier et guérir les animaux. Elle consistait dans l'aspersion de l'eau sacrée avec une branche d'olivier; deux oies en étaient le salaire. Toute la naïveté du sujet se retrouve dans la composition de ce petit bas-relief, où le sculpteur a su réunir l'expression vraie de la nature à l'élégance de l'Art, sans sacrifier l'une à l'autre.

Celui qui suit, N° 25, nous reporte à ces tems héroïques, dont les grands artistes se plaisaient à retracer les faits à leurs concitoyens, pour entretenir dans leurs âmes l'énergie qui caractérisait leurs nobles ancêtres. C'est Méléagre qui, à la tête des princes de la Grèce, poursuit et attaque le terrible sanglier de Calydon; c'est Atalante, fille du roi d'Arcadie, qui la première ose joindre le

monstre, le percer d'une flèche, et mériter ainsi l'hommage de sa dépouille et la main de Méléagre. Jamais image plus vive d'efforts dirigés vers un même but, ne fut rendue avec plus d'énergie et de clarté. L'animal énorme remplit presque seul tout le champ du combat. C'est vers lui que se dirigent tous les efforts des chasseurs; environné par eux, sans en être offusqué, il reste l'objet principal de la composition. Le personnage qui est sur le devant, présenté debout, aurait nui à ce bel effet; l'artiste nous l'offre renversé, tandis que parmi les chiens qu'il guidait, l'un déja blessé succombe sous le monstre, l'autre s'intimide en le regardant, et le troisième le saisit à la tête, et le retient sous les coups d'une massue qui va le frapper. La composition se termine, en s'élevant, par la figure d'une femme à cheval qui, avec autant de grâce que de courage, enfonce sa lance dans les flancs du sanglier. La vérité, l'expression, l'unité de la scène font, de ce monument, comme de beaucoup d'autres de la Sculpture grecque, des modèles utiles pour les peintres eux-mêmes. Dans les Ecoles antiques, les mêmes principes et le même goût dirigeaient les deux arts dans les points les plus importans de leur théorie générale (*a*).

Lorsque les sujets sculptés sur les urnes cinéraires, se rapportaient plus spécialement à la destination de ces sortes de monumens, et aux individus dont ils devaient conserver les restes, l'artiste y présentait souvent les portraits des personnes mortes. Il rappelait leur rang et leurs vertus, en retraçant quelques actions de leur vie ou quelques circonstances de leur mort; et par-là il fixait, d'une manière durable, le souvenir des époques, des faits, des mœurs et des coutumes

C'est ainsi que le bas-relief, N° 26, nous conserve la tradition de plusieurs usages religieux. Des prêtres couronnés de fleurs, vêtus selon le rit, et portant l'encens et le feu, récitent près du corps inanimé d'une jeune femme, des prières qu'accompagne le son éclatant des instrumens destinés à éloigner les mauvais génies, *tristes ex æthere diras*, ou à marquer les conclamations accoutumées Les autres détails de cette composition ajoutent encore à son intérêt, par des circonstances qui appartenaient à l'évènement; telles que la douleur réfléchie et profonde d'une mère assise près du lit de mort, et l'attitude d'un enfant en bas âge qui s'en éloigne tristement.

Le bas-relief voisin, N° 27, nous offre une autre scène touchante; car de quelle espèce de sentiment les anciens n'ont-ils pas confié l'expression à l'Art! La piété militaire, c'est-à-dire les soins que les soldats rendaient à leurs compagnons blessés ou morts, étaient souvent retracés sur des monumens publics, chez les Grecs et chez les Romains. Ces devoirs étaient, à Sparte, une suite naturelle de la loi de Lycurgue, qui, dans les combats, rendait un ami responsable de la conduite et du sort de son jeune ami. Plusieurs compositions, traitées, comme celle-ci, d'une grande manière, même sur des pierres gravées, rappellent cet amour vraiment civique et ce soin généreux.

Après la mort de Lucius Vérus, que Marc-Aurèle s'était associé, les Romains supplièrent celui-ci de se charger seul du gouvernement. Un pareil témoignage d'amour et de confiance, donné au nom du monde entier, méritait d'être transmis à la postérité par la Sculpture. Elle le consigna sur une table de marbre, que le tems nous a conservée, et que l'on voit encore aujourd'hui au Capitole: c'est le sujet du N° 28. Rome y présente un globe à l'empereur; symbole de l'univers heureux alors par ses bienfaits, instruit par ses écrits et plus encore par l'exemple de ses vertus. Cette composition, noble et simple comme l'âme de Marc-Aurèle, semble une page clairement écrite d'une histoire qu'on aimera toujours à relire. Le style des draperies offre ici de beaux modèles, comme dans le N° 16.

Le sujet du bas-relief suivant, N° 29, riche des symboles d'une consécration religieuse, s'explique par l'apothéose d'Antonin et de Faustine. C'est un hommage du peuple romain, auquel Marc-Aurèle et Lucius Vérus voulurent joindre celui de leur reconnaissance envers le prince qui les avait adoptés. Dans son ensemble, ce monument offre une disposition, qui, sans l'embarras et le secours indiscret de plans multipliés et d'effets pittoresques, satisfait aux données essentielles du sujet, avec toute la magnificence de l'art et de la poésie. Au milieu de la composition, le génie de l'im-

(a) Répétons donc avec Horace: . . . . . . *Exemplaria græca* *Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.*

mortalité, se développant avec autant de grâce que de dignité, soutient sur ses ailes et porte vers l'Olympe les images de l'empereur et de l'impératrice, que précède l'oiseau, symbole de la puissance romaine. A gauche, une figure à demi-couchée, embrasse un obélisque qui rappelle celui que l'on érigea au champ de Mars, sur l'emplacement du bûcher où furent déposés les restes mortels d'Antonin; tandis que de l'autre côté, Rome, dans toute sa majesté, appuyée sur de riches trophées, applaudit aux honneurs rendus à l'empereur dont elle regrette la perte.

Telles étaient les grandes et sublimes images auxquelles s'élevait la Sculpture antique, lorsque, étrangère à la flatterie qui défigura trop souvent cette partie de ses travaux, elle s'occupait de retracer les époques glorieuses de l'histoire d'un peuple, ou les beaux momens de la vie d'un homme; c'est ainsi qu'en créant pour l'Art des modèles parfaits, elle transmettait à la postérité de touchans souvenirs et d'utiles exemples.

La statuaire consacrait aussi à la gloire des princes ou des hommes célèbres, une autre espèce de monumens, que l'avidité destructive des conquérans a malheureusement réduits à un bien petit nombre. C'étaient des statues de bronze, des bas-reliefs, des chars attelés de deux ou de quatre chevaux, de la même matière, qui attestaient, dans cette partie de l'Art, un savoir égal à celui que l'on admire dans la Sculpture en marbre. La statue équestre de Marc-Aurèle, N° 21, est la seule qui se trouve à Rome. Il semble que le tems ait respecté dans ce monument l'hommage de la reconnaissance publique, et qu'il se soit plu à conserver à la vénération de tous les âges l'image du meilleur des empereurs. Dans une attitude et sous des traits qui peignent admirablement sa sagesse et sa bonté, on croit le voir encore, du haut du Capitole, assurer le peuple romain de ses soins paternels; tandis que son coursier, plein de vigueur et de vie, semble être l'emblème de la vigilance et de l'activité que ce prince joignait à la bienfaisance.

La Sculpture antique, toujours si étonnante par la beauté de la pensée et de l'exécution, ne l'est pas moins par le goût exquis et l'inconcevable variété avec lesquels elle adaptait ses travaux à la forme diverse de tous les objets qu'elle se chargeait de décorer. Parmi le grand nombre de monumens, bien connus de tous les amateurs, qui donnent lieu à cette observation, nous nous contenterons d'offrir, quoique dans une très petite dimension, un beau vase de la collection Borghèse, N° 31, orné d'un bas-relief qui représente une Bacchanale. Mais pour prouver jusqu'à quel point l'Art savait faire oublier, par le choix du sujet, et par la grâce de l'ordonnance, ce qu'il y avait d'ingrat dans les dimensions de l'espace qui lui était assigné, nous choisirons deux bas-reliefs, qui, sur un champ long et étroit, ornent, l'un une urne antique de la même forme, l'autre les bords du couvercle d'une urne semblable. Le premier, N° 30, représente les Néréides chargées des armes que leur sœur Thétis destine à son fils : ces armes sont toutes défensives, comme le voulait la tendre inquiétude d'une mère. Le sujet du second, N° 32, en rappelant une des fictions les plus touchantes de la Mythologie, nous dit que toutes les jouissances ont leur orgueil, et tous les amours leur jalousie : Latone offensée immole à sa vengeance les filles de Niobé. Une longue ligne offre ici le champ de la mort, où ces jeunes princesses *linquebant dulces animas*, comme le dit Ovide; leurs corps inanimés y sont enlacés, pour ainsi dire, d'une manière si variée, si naturelle, si expressive, qu'en les considérant sur l'original, on ne peut se défendre d'un sentiment douloureux de regrets et de pitié.

Quelles étaient donc l'âme et la main de ces artistes qui, par l'expression générale de l'ordonnance, ou par une exécution qui ne laissait ni au marbre sa dureté, ni au bronze sa roideur, savaient produire à leur gré ces impressions vives et profondes, ou riantes et gracieuses, dont les exemples viennent de passer sous nos yeux? Ah! sans doute, ce n'était pas dans les subtilités de l'esprit qu'ils trouvaient la source et l'aliment de ce génie créateur; c'était dans la sensibilité du cœur et dans la richesse de l'imagination.

L'étendue des détails dans lesquels nous venons d'entrer, relativement aux monumens nombreux que présente cette première planche, obtiendra peut-être quelque indulgence, si l'on veut bien se rappeler quelle a été notre principale intention, en retraçant ainsi à nos lecteurs quelques uns des

chefs-d'œuvre de la Sculpture antique. Au moyen des observations qui précèdent, celles que l'on pourrait faire sur les planches suivantes, seront le plus souvent épargnées aux amateurs et sur-tout aux artistes qui daigneront jeter les yeux sur notre ouvrage. Le rapprochement des monumens des deux époques, suffira presque seul pour faire apprécier, sous les rapports de l'invention, de l'ordonnance et même du dessin, ceux dont nous allons nous occuper; et l'on reconnaîtra facilement par quelle dégradation successive, la Sculpture tomba dans l'ignorance et la barbarie où nous la verrons ensevelie pendant plus de dix siècles, jusqu'au moment de sa renaissance.

Pl. II

Parallèle des bas-reliefs des arcs de triomphe de Titus, de Septime Sévère, et de Constantin.

Ier, IIe et IVe siècles

Afin de ne pas entrer trop brusquement dans les champs arides que nous avons à parcourir, les objets qui composent la planche II, ont été empruntés de monumens dont le parallèle semble propre à établir la marche graduée de la décadence de l'Art. On peut y reconnaître, en effet, l'état de la Sculpture à trois époques différentes, en comparant les travaux qu'elle exécuta pour décorer trois des principaux arcs de triomphe élevés, à Rome, à la gloire des empereurs. Elle avait ici un devoir spécial à remplir: recevant la loi de l'Architecture, il fallait qu'elle en prît le caractère et qu'elle en développât l'intention; il fallait, par conséquent, que les sujets qu'elle traitait, analogues au genre d'édifice qu'ils devaient orner, offrissent dans une ordonnance clairement historique, l'image des exploits et des faits mémorables dont on voulait perpétuer le souvenir.

Le premier de ces arcs, érigé en l'honneur de Titus, est le plus simple; mais son ensemble est noble et élégant: sa magnificence consiste principalement dans la perfection de l'Art, qui n'avait encore rien perdu à la fin du premier siècle. Les Victoires sculptées au-dessus de l'archivolte, N° 1, ne laissent rien à desirer dans leur attitude, leur mouvement, et le jet de leurs draperies. Le bas-relief qui décore la frise, N° 3, représente parfaitement la marche d'un triomphe, et celle du sacrifice religieux qui en était ordinairement la suite. La tête gravée en grand, sous le N° 2, est d'un beau caractère: elle est tirée de l'un des deux grands bas-reliefs qui décorent les faces intérieures de l'arc, et dont les sujets sont relatifs aux victoires de Titus en Palestine. Le style de ces belles sculptures atteste, qu'alors c'était encore à des artistes grecs ou à leurs élèves que l'on confiait, à Rome, l'exécution des ouvrages importans.

Les mêmes détails, tirés de l'arc de Septime Sévère, occupent le milieu de cette planche, N° 5, 6, 7. Exécutés un peu plus d'un siècle seulement après les premiers, combien ils leur sont déja inférieurs sous tous les rapports! Les Victoires, chargées de lourds trophées, et lourdes elles-mêmes, ont perdu toute leur élégance. Une quantité de figures, entassées confusément, surchargent les bas-reliefs qui surmontent les arcades latérales. Ceux qui couvrent les faces principales de l'arc, ne représentent pas avec plus de netteté les actions que l'artiste avait à célébrer, telles que des passages de fleuves, des sièges, des combats: tout est confus pour l'œil, obscur pour l'intelligence.

Mais ces défauts, déja trop sensibles, deviennent bien plus frappants dans la dernière partie de la planche, où les mêmes objets sont représentés tels que nous les offre l'arc de Constantin, qui fut élevé au commencement du IVe siècle, époque d'une décadence décidée. Pour reconnaître celle-ci, il suffit d'observer le style des victoires, N° 9, et de la tête en grand, N° 10: il est visiblement pire que celui des figures semblables, N° 5 et 6, qui sont elles-mêmes déja si loin de celles que l'on a présentées sous les N° 1 et 2.

Une autre circonstance capitale doit faire regarder l'arc de Constantin comme fixant l'époque de la décadence bien prononcée de la Sculpture; c'est la nécessité où se trouvèrent ceux qui furent chargés de son exécution, de prendre, pour l'orner, beaucoup de morceaux dans les débris de l'arc de Trajan. Il fallait être arrivé à un degré bien remarquable d'ignorance et de stérilité d'invention, pour ne pas sentir que des ouvrages destinés à rappeler les exploits de ce prince, n'avaient aucune analogie historique avec ceux que devait offrir l'arc élevé à la mémoire de Constantin.

Les médailles frappées sous Titus, Septime Sévère et Constantin, viennent encore à l'appui des observations qui précèdent; et c'est pour en faciliter la comparaison, que j'en présente ici une de

chacun de ces princes, sous les N° 4, 8 et 12 : elles pourront en même tems faire pressentir l'usage que je me propose de faire plus tard de cette espèce de monumens, pour récapituler en quelque sorte l'histoire de la Sculpture.

Le tableau qu'offre cette planche, sur laquelle se trouvent rapprochés les mêmes détails de sculpture tirés de trois édifices qui ont la même destination, est sans doute très propre à rendre sensibles pour le lecteur les premiers effets de la décadence de l'Art : mais combien ces effets sont plus frappans encore pour celui qui peut observer, à Rome même, ces monumens qui, par leur grande proximité, permettent de comparer, pour ainsi dire d'un coup-d'œil, trois époques de l'Art si diverses (a)!

P. III [illegible]

La composition de cette planche a pour objet d'achever la conviction que la précédente porte déja avec elle, relativement à l'époque bien décidée de la décadence de la Sculpture. Elle est ici également évidente, non seulement dans des travaux semblables à ceux que nous venons de parcourir, mais encore dans plusieurs productions d'un autre genre.

En commençant par la sculpture de bas-relief, on remarque, sous les N° 6 et 7, deux des figures de fleuves placées au-dessus des archivoltes des arcades latérales de l'arc de Constantin. La composition et le dessin de ces figures, le caractère des têtes que l'on peut reconnaître encore mieux sur les N° 8 et 9, qui présentent les têtes de deux autres fleuves sculptés sur le même arc, sont du plus mauvais style. Ces figures offensaient les yeux dès le tems de Vasari, qui en fait l'observation dans la préface de ses œuvres; et le degré de décadence qu'elles accusent, devient encore plus sensible par la comparaison avec les deux autres têtes, N° 10 et 11, qui sont prises de l'arc de Septime Sévère.

On voit, sous le N° 13, une figure ailée qui semble être une victoire. Son port est assez léger; le jet de sa draperie l'est aussi, mais le peu de noblesse de son action décèle sa date. Elle faisait partie des ornemens en stuc, trouvés dans les ruines des thermes de Constantin, sur lesquels le palais Rospigliosi a été bâti (b).

Le N° 15 représente un bas-relief en ivoire. Gori (c) est persuadé qu'il se rapporte à l'histoire d'un empereur chrétien, d'après la demi-figure soutenue par deux anges, qui, dans la partie supérieure, porte une croix: il pense aussi, d'après quelques lettres dont les fragmens s'apperçoivent encore, que cet empereur est Constance, fils de Constantin, et qu'une figure en pied portant un costume impérial, qui semble lui offrir une victoire, est un de ses parens. L'empereur est à cheval; sous ses pieds une femme assise, et plus bas plusieurs autres figures, indiquent les hommages rendus par des peuples vaincus: tout caractérise, dans cet ouvrage, un diptyque triomphal. Il serait possible qu'il eût été dédié à Constance, par les Romains, à l'époque de la visite qu'il leur fit en 357, après les conquêtes dont il se glorifiait : il le serait aussi, d'après le style qui paraît meilleur que celui des bas-reliefs sculptés sur l'arc de Constantin, qu'il eût été exécuté à Constantinople, et qu'on en eût gravé l'inscription en lettres latines, parceque c'était à Rome qu'on devait en faire le présent.

(a) A la vénération due aux vertus de Pie VII, par les hommes de tous les rangs et de tous les pays, il faut joindre la reconnaissance que lui devront les amateurs de l'antiquité, pour les travaux qu'il a ordonnés, dans la vue de leur procurer la jouissance entière des Arcs de Triomphe de Septime Sévère et de Constantin. Débarrassés des décombres et des terres qui en ensevelissaient une grande partie, rendus visibles jusqu'à leur base et dans leur intérieur, défendus par des barrières d'enceinte, et conservés au moyen de réparations faites avec intelligence, ils attesteront que les Romains, plus qu'aucun autre peuple, ont su, dans ce genre grandiose d'édifice, réunir les convenances aux proportions qui en font la beauté. Léon X avait, il est vrai, ordonné à peu-près les mêmes travaux, et les avait placés sous la direction de Michel-Ange; mais, soit insuffisance dans leur exécution, soit défaut d'entretien, ils étoient totalement à recommencer.

(b) On sait avec quelle grâce et quelle intelligence les anciens se servaient de bas-reliefs de cette espèce, pour la décoration intérieure. On en retrouve encore, et plusieurs sont enrichis d'or, aux thermes de T[illegible], aux bains de Livie, dans les chambres sépulcrales de la famille [illegible], à Rome, ou dans celles que l'on voit aux environs de [illegible] Baia. Jean d'Udine, après beaucoup de recherches et d'[illegible] matière de ces stucs antiques, parvint à la retrouver parfaite[illegible] en fit, sur les dessins de Raphael, un charmant emploi dans les loges du Vatican. Dans le même siècle, on continua avec succès, à Rome, l'usage de ces ornemens, et principalement aux salles du Capitole, et dans les palais Massimi et Mattei. J'ignore si l'on s'en est servi dans des tems plus modernes; mais je suis étonné de ne trouver, dans nos livres classiques, dans les divers ouvrages de théorie ou de pratique, rien qui en rappelle l'origine et les procédés, et qui en recommande et en facilite l'emploi aux artistes et aux amateurs.

(c) *Thesaur. veter. Diptychorum; Florentiæ*, 1759, t. II, p. 163

Les figures réunies dans la partie supérieure de cette planche, marquent d'une autre manière les progrès de la décadence.

Celle qui porte le N° 1, représente une statue de St Hippolyte, érigée en son honneur au commencement du IIIe siècle, et trouvée sur le chemin de Tivoli, vers 1551. Elle a été placée dans la bibliothèque du Vatican (*a*). Winckelmann pense que c'est la plus ancienne statue d'espèce et d'époque chrétiennes qui nous soit parvenue; il n'observe pas que la tête est, comme je le crois, restaurée. La pose est tranquille; mais sa roideur, et celle des plis d'ailleurs assez bien disposés de la draperie, ne nous offrent plus le beau faire des statues de l'âge précédent. Celle-ci annonce la décadence que manifesta tout entière le siècle suivant, reconnaissable dans les statues gravées sur la même ligne.

Le N° 3 représente Constantin le Grand; les N° 2 et 4 offrent ses deux fils. La première de ces statues est placée sous le portique de St Jean de Latran; on voit les deux autres sur la place du Capitole. Quoique toutes trois soient revêtues du costume impérial, elles sont loin de la majesté des figures de la même espèce qui appartiennent à des tems plus reculés. Le travail du ciseau, que la gravure ne peut rendre ici, est encore plus loin du fini du bel âge. Observons cependant, que ce que ces ouvrages peuvent avoir perdu, soit par l'effet du tems, soit dans des restaurations incertaines, tend à affaiblir l'intérêt qu'ils excitent, et à restreindre l'usage que l'on pourrait en faire comme objets comparatifs de l'Art: aussi l'histoire ne se permet-elle de les offrir ici que dans la pénurie d'autres monumens.

Le N° 5, est une statue colossale de bronze, que l'on voit encore aujourd'hui sur la place de Barletta, petite ville de la Pouille. On croit qu'elle représente Héraclius, ou plutôt Constantin; qu'elle fut fondue à Constantinople, et qu'envoyée de cette ville en Italie, elle fut submergée dans un naufrage, et retrouvée sur la plage, en 1491. L'incertitude des opinions diverses auxquelles ce monument a donné naissance (*b*); les additions modernes, même les restaurations, s'il est possible d'en faire aux ouvrages de bronze, que l'on y reconnait; sur-tout le peu d'exactitude des differens dessins que j'en ai vus, m'en auraient interdit l'emploi, si je n'avais cédé au desir de placer quelque ouvrage grec à l'époque où nous voici arrivés : car, malgré le nombre immense de ceux qui furent exécutés à Constantinople, par Constantin et ses successeurs, l'histoire de l'Art est aujourd'hui absolument privée de ce genre de monumens (*c*).

Il est tout aussi difficile d'assigner une date certaine à ceux qui sont offerts sous les N° 16 et 17, et de désigner les personnages sculptés sur ces quatre colonnes de porphyre. Les deux premières se voyaient autrefois au palais Altemps, d'où elles ont été transportées au musée du Vatican. Les bustes dont elles sont décorées, sont ceux de deux empereurs que l'on suppose être les deux Philippes: le style, en effet, se rapproche plus du tems de Septime Sévère que de celui de Constantin. Quant aux groupes sculptés sur les deux autres colonnes, ils sont d'un faire beaucoup plus défectueux que celui qui caractérise même la dernière de ces époques. Les figures, sans proportion, sans expression, ignobles quoique sous le costume impérial, paraissent être moins l'ouvrage d'un sculpteur, que celui d'un marbrier, qui aura tenté de vaincre la dureté de la matière, sans être arrêté

(*a*) Cette statue est d'ailleurs célèbre, à cause des indications du cycle Pascal gravées sur les côtés du siége sur lequel elle est assise. On peut consulter à ce sujet : Winckelmann, *Storia delle Arti*, Rome, 1783, tom. II, pag. 404. — L'Histoire Littéraire de la France, tom. I, pag. 361, où la figure est gravée. — Cave, *Script. Eccl. Historia*, pag. 62. — Vignoli, *Dissertatio de anno I. imperat. Alexandri Severi, quem præfert cathedra marmorea S. Hippolyti.* — Anastasius., *Vitæ Roman. pontifi. ex edit.* Blanchini; Romæ, 1718, tom. II, pag. 159.

(*b*) Pomponius Gauricus, dans son traité *de Sculptura*; Nuremberg, 1542, in-4°., pag. 17, croit que c'est la statue d'Héraclius. Signorelli, dans l'ouvrage intitulé: *Vicende della coltura nelle due Sicilie, etc*; Napoli, 1784, tom. II, pag. 73, discute les opinions de plusieurs écrivains nationaux, qui attribuent cette statue, tantôt à Héraclius, tantôt à Rachis, roi des Lombards, tantôt à Arechis, dernier duc et premier prince de Bénévent; et ne prend lui-même aucun parti. — Un voyageur a dit qu'Héraclius, dévot à S Michel, avait envoyé, pour son église, cette statue qui, naufragée à Barletta, ne fut trouvée qu'en 1491. — Un autre croit qu'elle représente Jules César. — M. de Saint-Nom, dans son *Voyage pittoresque de la Grande Grèce*, trouve que, quoique habillée à la romaine, elle offre un peu du style grec du Bas-Empire. — Enfin le laborieux traducteur italien de Winckelmann, qui a inséré cette figure dans le tom. II de sa traduction, suppose, tom. III, pag. 463, qu'elle représente l'empereur Constantin ou l'un de ses fils. — Quelques observations faites sur les lieux, dans ces derniers tems, par M. Courrier, jeune officier d'artillerie française, d'une érudition rare dans l'histoire et la littérature grecques, apportent encore à la détermination de ce monument, des difficultés qu'il a bien voulu me communiquer.

(*c*) Winckelmann en fait l'observation, tom. II, liv. II, chap. III, mais, ainsi que je l'ai déja dit, dans une note du chap. XXIII du *Tableau historique*, c'est sur-tout dans les dissertations dont M. Heyne a enrichi les Mémoires de l'Académie de Goettingen, qu'on peut prendre une connaissance exacte et détaillée des pertes que les Arts ont faites, à Constantinople, en ouvrages de sculpture de toute espèce

par la crainte d'altérer la forme des colonnes. Tout porte ici l'empreinte de la plus effrayante dégénération (a).

Je n'insisterai pas davantage sur ce que de pareilles productions offrent de contraire à tous les principes. Je n'ai point l'intention de composer des dissertations ou des traités sur les différentes parties de l'Art; je ne veux que donner les moyens d'étudier et de connaître l'histoire de sa décadence, en rassemblant et en classant méthodiquement tous les monumens que j'ai pu recueillir de cet âge malheureux. Dans la comparaison que la marche que j'ai suivie établit entre ces ouvrages et ceux des tems de la perfection, plus les différences sont sensibles, et plus je suis dispensé soit de répéter les observations générales sur l'état des arts aux diverses époques, que j'ai fait entrer dans le Tableau historique, soit de m'appesantir sur des observations de détail que l'inspection seule des planches peut suggérer au lecteur.

Pl. IV. [illegible] les et [illegible] Pignat-[illegible] IVe s[illegible]

La disette de monumens, dont j'aurai plus d'une fois encore l'occasion de me plaindre, me fait une loi de ne pas négliger, dans l'histoire de la Sculpture, ceux que nous offrent les catacombes : mine féconde, pour tout ce qui concerne l'histoire et sur-tout les usages funéraires des chrétiens, pendant les premiers siècles de l'église, et en même tems pour les travaux de l'Art, qui, dans ces ténébreux asiles, fut pour la première fois associé aux dogmes de la nouvelle religion.

Cette planche et les quatre suivantes sont composées d'ouvrages de sculpture qui décoraient soit des urnes sépulcrales entières, soit des fragmens d'urnes sépulcrales. Quoiqu'il ne soit pas toujours possible de leur assigner une date certaine, on peut cependant, en les considérant sous le rapport de la composition et du style, les ranger dans une espèce d'ordre chronologique, au moins relativement au tems où les chrétiens persécutés se servirent des catacombes comme d'un lieu de retraite, et à celui où, libres désormais de professer publiquement leur culte, ils conservèrent encore une vénération particulière pour ces premiers asiles de la foi.

Selon mon usage, je commencerai par indiquer, comme objet de comparaison, le monument qui, dans cette série, m'a paru le plus parfait quant à l'invention et à l'exécution : c'est le sarcophage qui porte, sur cette planche, le N° 27 (b). Le Bon Pasteur, que l'on voit sculpté au milieu, permet de le classer parmi les ouvrages chrétiens désignés par ce symbole. Le bas-relief nous offre, à droite, un poëte entouré de trois personnages qui écoutent ses chants; à gauche, une femme jouant du luth, au milieu de trois autres qui paraissent aussi l'écouter, ou l'accompagner de la voix : seraient-ce là ces hymnes, ces cantiques destinés à célébrer le courage et la victoire des martyrs, tels que ceux que composait et que nous a laissés Prudence, poëte chrétien du IVe siècle, et dans lesquels on reconnait encore quelque mérite d'invention et de style?

Le N° 1, présente, sur une très petite échelle, l'image de l'urne la plus magnifique qui existe : c'est celle dans laquelle on croit que Constantin fit placer le corps de Ste Hélène, sa mère (c). Elle est d'un seul bloc de porphyre, du volume le plus considérable que l'on connaisse. Sur ses faces sont

(a) Les colonnes paroissent avoir 12 pieds 1 pouce de hauteur, et 1 pied 8 pouces de diamètre. Les statues ont 1 pied 8 pouces 7 lignes de hauteur; elles sont placées vers le sommet de la colonne, sur une base qui n'a guère plus de 3 pouces de saillie : le tout est pris dans l'épaisseur de la colonne.

L'antiquité a sans doute donné quelques exemples de cette union défectueuse en elle-même. Une partie des colonnes qui formaient les beaux péristyles de Palmyre, étaient ou chargées de statues, ou destinées à l'être, d'après les consoles qu'on y trouve encore.

Quant à la destination primitive des colonnes de porphyre dont il s'agit ici, il est difficile de rien avancer de certain. On a écrit, mais sans aucune preuve, qu'elles ont été trouvées au temple de Romulus, à Rome. On rencontre aussi de grandes difficultés, pour déterminer quels sont les empereurs que les figures représentent. Ce double groupe semble indiquer la réunion de princes, régnant ensemble, comme au tems de Gallien, ou plutôt de Dioclétien. Peut-être même, d'après l'infériorité du style, faudrait-il renvoyer ces ouvrages jusqu'aux premières années du IXe siècle, époque à laquelle l'empire d'Orient nous offre en même tems deux empereurs et deux Augustes, s'il y avait lieu de croire que ces colonnes ont été apportées de Constantinople à Rome. *Severano*, dans l'ouvrage intitulé : *Sette chiese di Roma*, avance, pag. 99, qu'après avoir été placées par Sixte IV, en 1471, dans sa chapelle au Vatican, où elles soutenaient l'arc principal, ces colonnes ont été transportées à la chapelle Paoline de *Monte-Cavallo*, peut-être veut-il dire de St Pierre. Quoi qu'il en soit, depuis elles ont passé au musée du Vatican.

(b) Bottari le donne, dans la *Roma Sotteranea*, tom. I, pag. 122, sans en expliquer le sujet; et, pag. 126, il renvoie à la dissertation du P. Lupi, sur l'épitaphe de Sa Severa. On y trouve, note des pag. 57 et 58, que cette urne a été tirée, en 1732, de la catacombe de St Urbain, qui fait partie de celle de St Calixte, et de là portée à la Villa Corsini, hors de la porte de S. Pancrace.

(c) Quoique cette superbe urne ait été probablement placée d'abord au grand jour, dans une église qui prit le nom de Ste Hélène, c'est dans la catacombe voisine, qui porte aussi ce nom et celui de *ad Duas Lauros*, mais qui est connue aujourd'hui sous le nom de *Torre-Pignattara*, qu'elle a été retrouvée, à deux milles environ de la Porte Majeure

sculptés plus qu'en demi-relief des courses de chevaux et des combats. L'exécution de ces figures est vicieuse sous tous les rapports. Les hommes, les chevaux, sont sans vraisemblance pour la pose et pour l'action, et paraissent être en l'air; le dessin est d'une lourdeur et d'une incorrection choquante. Comme on doit penser, d'après l'importance et la destination de cet ouvrage, que l'exécution en fut confiée aux meilleurs artistes du tems, il nous fournit encore une preuve incontestable de la décadence de l'Art au IV[e] siècle (*a*).

Le N° 3, est la représentation d'un sarcophage de marbre récemment trouvé dans la catacombe de S[te] Hélène, aujourd'hui *Torre Pignattara* (*b*). Il était vide, parceque, probablement, il avait été ouvert bien des années auparavant. Destiné à l'usage des païens, comme on le voit par les sujets des bas-reliefs qu'il est facile d'expliquer, il avait servi à quelque sépulture chrétienne, ainsi que cela s'est pratiqué si souvent dans les premiers siècles de l'église, et même dans les tems postérieurs. C'est à cet usage, que la Sculpture antique doit la conservation de beaucoup de ses productions. En examinant celle-ci sous le rapport de l'Art, on ne balancera pas à la placer à-peu-près à la même époque du IV[e] siècle. Le caractère d'assez bon goût que nous offre le profil de l'un des masques, N° 4, placés aux angles du couvercle, s'explique par une réminiscence ou une imitation des modèles antiques de ce genre d'ornement, que l'on avait alors sous les yeux. On voit que le sculpteur n'a pas été aussi heureux dans l'exécution des figures entières, N° 5, 6, 7.

Pl. V
Bas-reliefs et ornemens [illegible] urnes sépulcrales tirées des catacombes.
[illegible]

Un des bras de la superbe bibliothèque du Vatican, forme ce qu'on appelle le *Museum Christianum*, parcequ'on y a recueilli et renfermé dans des armoires, des reliquaires ou châsses, des croix, des calices, des candelabres, des coupes, des patènes, des lampes de toute espèce et de divers métaux, des pierres gravées, des tableaux d'ancienne peinture grecque, ruthénique ou latine, des figures, des vases et des meubles, enfin des instrumens de martyre: objets qui appartiennent tous, soit au culte chrétien, soit aux tems plus ou moins reculés du christianisme, et qui pour la plupart ont été trouvés dans les catacombes. Au-dessus de ces armoires, sont encastrées dans le mur, des faces entières, et des parties antérieures ou latérales d'urnes et de sarcophages de marbre sculptés, que l'on a retirées des mêmes lieux. Quelques unes ont été gravées, parmi celles dont nous devons la connaissance à Bosio; mais comme il s'est occupé de ces monumens, plutôt sous le rapport des sujets religieux que sous celui du style de l'art, j'ai été obligé de faire dessiner, d'après les marbres mêmes, les bas-reliefs dont se compose cette planche.

M. Visconti, le meilleur juge en pareille matière, croit que vers le tems des Antonins, l'usage de brûler les corps étant aboli, on reprit celui de les renfermer dans des sarcophages de marbre, que le luxe enrichissait de sculptures. Sans doute ce luxe n'était point à la portée du plus grand

(*a*) Je joins ici une notice succincte des principaux écrivains qui ont parlé de ce monument, dont le style me paraît donner un haut degré de vraisemblance à l'opinion de ceux qui le regardent comme exécuté pour la mère de Constantin.

Anastase le bibliothécaire, dans la vie du pape S[t] Silvestre, dit que Constantin fit construire sur la voie Labicane, dans le lieu nommé, *ad Duas Lauros*, la basilique de S[t] Pierre et S[t] Marcellin, et le mausolée où le corps de sa mère, l'impératrice Hélène, fut déposé dans un sarcophage de porphyre. Anastase, t. I, p. 48 de l'édition de Bianchini, Rome 1718, 4 vol. in-fol. Cette basilique, située près de la catacombe du même nom, prit ensuite celui de S[te] Hélène, et porte aujourd'hui celui de *Torre Pignattara*.

Aringhi, dans sa *Roma Subterranea*, tom. II, pag. 39 - 41, offre la figure de cette urne, et nous apprend que, privée du corps de S[te] Hélène, que le pape Innocent II fit placer dans l'église d'*Aracœli*, au commencement du XII[e] siècle, elle fut transportée peu d'années après dans l'église de S[t] Jean de Latran, par les ordres d'Anastase IV, dont l'intention était que son corps y fût déposé. Ayant été depuis endommagée dans ses bas-reliefs, au tems du jubilé de 1600, Bosio, de concert avec les chanoines de S[t] Jean, la fit restaurer.

Ciampini donne aussi une gravure de ce monument, dans laquelle sont indiquées les diverses ruptures qu'on y voyait alors, et disserte sur ce qu'est devenu le corps de S[te] Hélène, après en avoir été tiré. *Vetera Monim*, tom. III, pag. 122, pl. XXVIII. — Mabillon en parle dans le *Museum Italicum*, t. II, p. 569. – Marangoni, dans son ouvrage *delle Cose Gentilesche*, cap. LVIII, pag. 297, traite aussi de ce monument; mais la critique à laquelle il se livre porte, sur son histoire plutôt que sur le style des sculptures dont il est orné. — Bottari, *Roma Sotterr.*, tom. II, pag. 114, s'en occupe dans le même esprit.

Le pape Pie VI, toujours si zélé pour la conservation et si éclairé dans l'emploi des productions de l'Art, après avoir fait restaurer les têtes et les jambes des hommes et des chevaux, presque toutes brisées dans les bas-reliefs, a fait placer cette urne magnifique dans le vestibule du musée du Vatican, qu'il a formé avec tant de soins et de dépenses. Elle s'y trouve en regard avec une autre urne de même matière et d'une forme également imposante: toutes deux donnent la plus haute idée du lieu qu'elles annoncent, et de la superbe collection qui y est exposée.

(*b*) Témoin de la découverte de cette urne, dans mes premières visites aux catacombes, en 1780, je la fis graver sur-le-champ, avec l'intention d'en mettre l'image aux pieds de Pie VI, pour lui témoigner ma reconnaissance de la liberté indéfinie qu'il m'accordait de parcourir ces lieux révérés. Quelques circonstances retardèrent mon hommage, et donnèrent à l'avidité la pensée de s'emparer de ce monument intéressant. Ses tentatives n'eurent, il est vrai, aucun succès: mais elles furent fatales à l'urne, et je la trouvai brisée.

grand nombre des premiers chrétiens; leur condition et leur fortune le leur auraient interdit, lors même que la rigueur des lois et la jalouse surveillance des magistrats ne l'eussent pas rendu impraticable au-dehors pendant le tems des persécutions. Mais nous savons qu'il se trouvait parmi eux des personnages distingués par leur naissance, par leurs emplois et par leurs richesses; tels que le sénateur Pudens, dans le Ier siècle, qui eut pour filles deux saintes encore fort honorées à Rome; le père de sainte Cécile, dans le IIIe siècle, et plusieurs autres : nous savons encore ce que peut et ce qu'ose l'enthousiasme religieux.

D'après ces observations, il nous sera permis de placer au bon tems de l'Art, les bas-reliefs gravés sous les N°s 4 et 5, dont la composition et l'exécution ne sont point indignes d'éloges, de même que le fragment N° 8, qui représente un personnage consulaire avec sa femme, et celui qui porte le N° 9, et qui n'est point dépourvu de grâce.

A une époque, sinon contemporaine, du moins postérieure de peu de tems, appartient le bas-relief qui décore la partie antérieure du grand sarcophage N° 2 : sauf le mélange des sujets de l'ancien et du nouveau Testament, ce morceau offre un mérite réel, par la richesse d'invention et d'ornemens. Les expressions des disciples du Christ sont variées, dans la manière dont chacun d'eux écoute son allocution. Celui-ci est assis assez singulièrement, mais non sans une certaine majesté, au-dessus d'une demi-figure de femme que les auteurs sacrés prennent pour le symbole des eaux du firmament, et les auteurs profanes pour une nymphe des eaux. Les colonnes sont employées, dans cette composition, pour séparer les divers sujets, peut-être aussi pour donner plus de richesse au monument. Mais la forme et les proportions peu correctes de ces colonnes, et la manière de les orner, plus licencieuse encore, nous permettent de conjecturer, ou que ce style très irrégulier, existait dans l'Architecture dès les trois premiers siècles, ou qu'il s'y sera introduit depuis, d'après l'emploi que la Sculpture en aura fait. Les mêmes observations peuvent s'appliquer aux deux bas-reliefs, N° 1 et 3, qui ornent les flancs du même sarcophage.

La confusion et l'incohérence qui règnent dans les sujets si bizarrement accumulés dans le bas-relief N° 6, doivent en faire rejeter l'exécution à une époque postérieure : il faut placer plus bas encore le bas-relief que présente le N° 10, et sur-tout celui du N° 7 qui, dans une ordonnance si peu naturelle, et avec des expressions si étranges, nous offre les Israélites recevant l'eau que Moyse fait miraculeusement jaillir du rocher

Pl. VI.
Autres ouvrages de bas-relief, exécutés sur les urnes des catacombes.
I^{ers} siècles du christianisme.

Les sculptures gravées sur la planche VI, appartiennent aussi à des urnes sépulcrales, tirées pour la plupart des catacombes.

L'urne qui porte le N° 2, est de porphyre. Elle offre à-peu-près les mêmes dimensions que l'urne de Ste Hélène, dont nous avons parlé plus haut, et elle contribue également aujourd'hui à décorer la magnifique entrée du musée du Vatican : autrefois elle était placée dans la petite église de Ste Constance, voisine de celle de Ste Agnès, hors des murs. Ce sarcophage et l'édifice qui le renfermait, ont été le sujet de beaucoup de discussions, pour savoir, d'abord à quelle Constance il fallait attribuer l'un et l'autre, ensuite si les représentations de vendanges que l'on observe dans la mosaïque de la voûte de l'église, ainsi que dans les bas-reliefs sculptés sur l'urne, permettaient de ranger ces monumens parmi ceux du christianisme *(a)*. L'opinion la plus générale aujourd'hui, est en faveur d'une des filles de Constantin le Grand; de sorte que l'église bâtie par elle, et l'urne destinée à recevoir ses restes, formaient par leur réunion le mausolée de cette princesse. En nous tenant à ce sentiment, que l'examen du style des deux monumens ne peut qu'accréditer, nous ne croyons pas que la sculpture des feuillages, des animaux et des enfans, soit supérieure aux productions du IVe siecle : les deux têtes en grand, N° 3, en ont toute la pesanteur. La bulle qui pend au cou de l'un des enfans, est assez difficile à expliquer, si on ne la prend pas pour l'indication d'un usage des gentils.

(a) On peut consulter, à ce sujet, *Ciampini*, t. III, ch. X; *Ficoroni*, *Vestigia e rarità di Roma antica*, *Roma*, 1744, lib. I, cap. XXVII et *Bottari*, *Roma Sotterr.*, tom. III, pag. 132

Les bas-reliefs, N° 5 jusqu'au N° 11, inclusivement, sont empruntés d'un sarcophage que l'inscription nous apprend avoir été celui de *Junius Bassus*, préfet de la ville de Rome, mort l'an 359 de J. C., sous le consulat d'Eusèbe et d'Ypatius. Appartenant à la famille Anicia, sa place était marquée dans le tombeau de ses illustres ancêtres; mais il voulut, par humilité, que son corps fût déposé parmi ceux des chrétiens dont il venait d'embrasser la foi : et, en effet, l'urne qui le renfermait, a été trouvée dans les catacombes du Vatican, près de cet endroit du corridor souterrain de la Confession, où elle se trouve aujourd'hui engagée dans le mur. Ce monument, richement orné sur sa face antérieure et sur ses deux faces latérales, ne paraît pas l'être sur sa face postérieure, que l'on ne voit point. Les bas-reliefs offrent des sujets pris dans l'ancien et le nouveau Testament, tels que Adam et Eve, le sacrifice d'Abraham, l'entrée dans Jérusalem, le Christ au milieu des apôtres, etc. *Bottari*, en les publiant, dans sa *Roma Sotteranea* (*a*), d'après la gravure déja donnée par Aringhi (*b*), a entrepris d'en discuter les diverses explications : ce qui nous importe davantage, c'est de remarquer que le style de l'Art, quoique le monument soit du IV° siècle, n'est pas aussi dégradé que dans les bas-reliefs de l'arc de Constantin. C'est un exemple ancien de ce qui arrive encore de nos jours. Un monument public entrepris par un artiste que les droits de sa place ou la faveur et l'intrigue ont désigné, est souvent moins bien exécuté, que celui qu'un particulier, un amateur éclairé, ne confie qu'à des mains réellement habiles. Il est possible aussi que le sculpteur qui a travaillé ce sarcophage ne fût pas chrétien, ou que l'Ecole chrétienne des beaux-arts, succédant de si près à l'Ecole antique, n'en eût pas encore totalement abandonné les usages. Diverses parties de la composition, dans l'ouvrage dont il s'agit ici, en offriraient la preuve. L'autel près duquel Isaac est lié, a une forme antique, et une patère, peu visible dans l'estampe, est sculptée sur l'un de ses côtés; c'est sur une espèce de figure d'Atlas, rappelant l'idée du firmament, que le trône du Sauveur du monde est assis; enfin les saisons, sculptées sur les faces latérales, sont représentées par des enfans qui, dans leurs jeux, en exécutent les travaux respectifs; emblêmes évidemment empruntés du paganisme qui les a répétés sur une infinité de monumens. Au reste ces emblêmes mythologiques furent adoptés et employés symboliquement par les premiers chrétiens : c'est ainsi qu'on les trouve indiqués dans certaines peintures des catacombes rapportées par Aringhi (*c*); et l'on ne peut se refuser à reconnaître aussi pour tels les jeux bachiques d'enfans, sculptés sur la belle urne de marbre blanc, N° 1, qui se voit encore derrière le chœur de l'église de S[t] Laurent, hors des murs : les ornemens en sont exécutés *a basso e piano rilievo*, espèce de sculpture méplate, qui paraît être du V[e] ou VI[e] siècle.

Sous le N° 12, est gravé un autre sarcophage qui fut celui d'un personnage de la même famille que le précédent, mais plus illustre encore par ses dignités. *Anicia Faltonia Proba*, pour honorer la mémoire de son époux, Sextus Anicius Probus, qui avait rempli toutes les hautes magistratures de son tems, lui fit élever un mausolée sous le titre et la forme d'une petite église, attenante à la partie extérieure de l'abside ou chevet de l'ancienne basilique de S[t] Pierre. On peut la voir planche LXI, N° 3, de la partie de l'Architecture. En démolissant ce petit temple, à l'époque où, sous Nicolas V, on commença les travaux de la nouvelle basilique, on y trouva l'urne dont il s'agit, dans laquelle le corps de Probus avait été déposé. On voit, par le bas-relief de la face antérieure, que ce sont à-peu-près les mêmes sujets que sur l'urne précédente; mais ils ont dans leur ordonnance une monotonie encore plus insignifiante. Elle se fait également remarquer sur les faces latérales, que je ne donne pas ici, mais que l'on peut voir dans la *Roma Subterranea*, où le tout a été gravé (*d*). Les douze apôtres y sont représentés, six de chaque côté, en pied, bien droits et bien roides dans leur pose et dans leurs draperies; ils sont en tout semblables, pour le style, aux deux figures gravées en grand, sous les N° 13 et 17. Les emblêmes assez obscurs d'oiseaux becquetant des fruits, gravés en grand, N° 15, d'après ceux que l'artiste a répétés entre les arcs qui renferment les figures, n'ont rien de cette espèce de grâce que l'on retrouve encore sur les bas-reliefs, N° 6 et 7, de

(*a*) Tom. I, pag. 35.
(*b*) *Roma Subterranea*, pag. 277.
(*c*) Aringhi, *Roma Subterranea*, tom. I, pag. 569.
(*d*) Aringhi, *Roma Subterranea*, tom. I, pag. 281.

l'urne N° 5. Celle-ci offre d'ailleurs deux ordres de bas-reliefs régulièrement divisés, ce qui indiquoit qu'elle était destinée à renfermer deux corps; tandis que la même division manque à l'urne de Probus, quoiqu'elle ait eu une semblable destination. Sous tous les rapports, on reconnaitra donc, en comparant ces deux monumens, un degré de décadence devenu très sensible dans le peu d'années qui se sont écoulées depuis l'an 359 jusqu'à l'an 395, qui est la date du dernier (*a*)

Pl. VII
Figures et inscriptions [illegible] catacombes

Faut-il ne regarder la figure gravée sous le N° 1 que comme l'essai d'un amateur chrétien, qui aura voulu tracer pieusement sur le marbre l'image d'un objet digne de ses regrets et de sa vénération? Il est certain qu'il écrivait mal, et qu'il dessinait plus mal encore : il a oublié un doigt à chaque main. A quel degré de la décadence doit-on placer un travail aussi informe, espèce de sculpture ou plutôt de gravure analogue au procédé connu dans la peinture du XVI[e] siècle, sous le nom de *sgraffito*, et qui consistait à creuser sur un fond blanc des traits dans lesquels, pour les rendre visibles, on introduisait ensuite une couleur quelconque, le plus souvent rouge ou noire; ce qui produisait une véritable niellure en grand? Telle a pu être la première et la plus ancienne sculpture; telle a été peut-être la première écriture qui, creusant la pierre, le marbre ou le bronze, exprimait par des figures, dont quelques unes sont de véritables hiéroglyphes, les divers sujets des pensées humaines : de ce nombre sont les deux fragmens gravés ici sous les N° 2 et 3, dont l'un offre un poisson, une ancre et une colombe, emblèmes du déluge universel, et l'autre exprime ce souhait que l'on rencontre si fréquemment dans les monumens antiques « à la bonne fortune » (*b*).

Les pateres d'ancien style grec, connues sous le nom d'Etrusques, sont ainsi gravées ou sculptées sur le métal. Caylus, dans son Recueil d'antiquités (*c*), a donné un autre ouvrage du même genre, d'une exécution aussi défectueuse, et qu'il attribue à une colonie romaine. Souvent, au lieu de matieres colorées, on inséroit, dans les sillons formant les contours des figures, des filets d'argent et même d'or, et on représentait ainsi soit des sujets d'histoire et des compositions entieres, soit de simples ornemens, des feuillages ou des arabesques; c'est ce qu'on appelle damasquinerie travail dont les portes de S[t] Paul hors des murs vont bientôt nous offrir un grand exemple.

Le premier auteur de la *Roma Subterranea*, que j'ai déja cité plusieurs fois et dont l'ouvrage est si singulièrement riche en monumens tirés des catacombes, n'a fait graver aucune figure de l'espèce de celle que je donne ici, N° 1, et qui a été trouvée en ma présence sur une pierre de la même dimension que la gravure (*d*). Cependant il existe plusieurs monumens du même travail, en

(*a*) Outre les renseignemens qu'Aringhi et Bottari ont donnés sur ce monument intéressant, on peut consulter la Dissertation intitulée : *de Sar. phago Marmoreo Probi Anicii et Probæ Faltoniæ, in* [illegible] *Dissertatio Abb. Jo. Christ. Battelli, ejusd. Ba-* [illegible] *beneficiati*. Romæ, 1705.

Probus passait pour être d'une richesse extrême. Faltonia Proba, que les SS. Peres ont célébrée, avait enrichi beaucoup d'eglises. Battelli la disculpe de l'accusation d'avoir ouvert les portes de Rome à Alaric. Il combat aussi l'opinion de Baronius, qui la croit auteur des Centons *de rebus divinis*, d'après Virgile. Les fils de ces illustres personnages, Probinus consul et Probus questeur, elevèrent à leur père, en 395, une statue, sur la base de laquelle fut gravée l'inscription suivante.

Sexto Petronio Probo v. c. *proconsuli Africæ, præfecto Prætorii quater Italiæ, Illyrici, Africæ, Galliarum consuli ordinario, patri consultum, Anicius Probinus* v. c. *consul ordinarius, et Anicius Probus* v. c. *quæstor candidatus, filii, Munus singulari religioni debitum dedicarunt*

La même année Olybrius, autre fils de Probus, et sa femme Juliana, lui élevèrent également une statue.

(*b*) Montfaucon, *Paleographia* pag. 165 et 167.

(*c*) Tom. IV, pl. XCVIII, n° 5.

(*d*) La figure que donne Boldetti, pag. 319, pl. II, n° 5, paraît faite, comme celle-ci, avec l'instrument qu'il represente sur la planche suivante, et auquel il donne le nom de *Grafio*, mais elle est d'un style moins défectueux : tandis que quelques fi[illegible] des o[illegible] eaux et d'autres animaux qu'il joint à des inscriptions, ne valent pas mieux que notre *Bellicia*

On voit au Collége romain, dans le *Museum Kirkerianum*, l'image du bon pasteur que j'ai fait graver au bas de cette planche, N° 10, et qui vient des catacombes. Le P. Lupi, dont la docte dissertation sur *S[ta] Severa* forme une suite intéressante aux ouvrages de Bosio et de Boldetti, présente, pag. 136, pl. XVII, une image sculptée par le même procedé, qui fut trouvée en 1726, dans une des catacombes de Rome, et qui fait aussi partie du *Museum Kirkerianum*

Il paraîtrait convenable de rapporter au même genre de sculpture en creux, quelques autres travaux qui n'en different que par les matières qu'on y a employées, et par l'usage qu'on en a fait. Une partie des sujets historiques qui embelissent le fameux pavé de la cathédrale de Sienne, ouvrage des XIV[e], XV[e], et même XVI[e] siecles, est tracée par des contours creusés sur le marbre et remplis d'une [illegible] noire. Montfaucon, *Supplement a l'antiq* [illegible] donne un monument grec-arabe, selon lui, que j'ai rapport[illegible] ment, sous le N 4, parceque le genre du travail, la pose d[illegible] et le vêtement de l'une d'elles, m'ont paru [illegible] beaucoup du N° 1, objet principal de cette planche. On verra ci après, planche XXV, la gravure d'un globe cufico-arabe, exécuté à-peu-pres de la même manière, au XIII[e] siécle; et, planche XL [illegible] mappemonde du XV[e] siecle

Enfin la gravure au burin n'est-elle pas à mettre au même rang puisque ce n'est qu'après avoir couvert le cuivre de sillons, tracés en sens differens et artistement combinés, qu'on les remplit d'une liqueur noire pour en obtenir des empreintes?

Une des especes de peinture à l'encaustique, que Pline, lib XXXV, cap. XI, decrit ainsi, *in ebore, cestro, id est viriculo*, « en creusant

pierre ou en marbre, également découverts dans ces lieux souterrains, et parmi lesquels j'ai choisi ceux que j'offre rangés sur deux lignes au bas de cette planche, N° 4 — 11. On voit que les sujets se rapportent tous aux traditions sacrées que l'on traitait de préférence dans les catacombes. Le N° 9 est curieux, en ce qu'il nous montre les instrumens dont on se servait pour exécuter cette espèce de gravure. La plupart de ces morceaux sont aujourd'hui fixés sur les murs du *Museum Christianum* du Vatican.

Quant à l'intention de la figure N° 1, elle peut s'expliquer par plus de vingt autres figures, dans la même attitude, que l'on voit dans les peintures des catacombes, publiées par Aringhi, d'après Bosio, et que cet auteur regarde comme représentant des femmes, et quelquefois des hommes, en prière, les bras étendus, ou élevés vers le ciel, *orantes* (*a*). Il ne fait aucune observation sur leur habillement, et il n'en présente qu'un exemple aussi riche en broderie que celui que j'offre ici (*b*). On serait tenté, au premier aspect, de prendre ce costume pour la robe longue, *Stola*, dont les évêques revêtissaient les diaconesses, dans l'espèce de consécration qu'ils leur donnaient aux premiers siècles de l'église (*c*). Mais on sait que ces femmes devaient être veuves et d'un âge avancé, tandis que l'inscription nous apprend que *Bellicia* était vierge, et qu'elle mourut à dix-huit ans (*d*

PL. VIII
Réunion de différens sujets sculptés dans les catacombes, inscriptions sépulcrales

Ce qui manque du côté de l'exécution, dans les ouvrages tirés des catacombes dont je viens de faire passer une suite sous les yeux du lecteur, n'est rien moins que racheté par la variété des sujets qui s'y trouvent représentés. Il semble que, dans ces tems d'ailleurs si glorieux de l'église primitive, l'imagination de l'artiste était aussi peu féconde que la foi du chrétien était vive. Sur plus de cinquante urnes que Bosio et ses successeurs nous ont fait connaître par la gravure, on ne trouve qu'un petit nombre de scènes monotonément répétées, telles que la création d'Adam et d'Eve, Noé dans l'arche, le sacrifice d'Abraham, l'histoire de Moïse. Les faits mémorables de la vie du Christ, caché aux yeux des profanes sous l'emblème du bon pasteur, ses enseignemens, ses bienfaits, étant plus récens, intéressaient plus vivement les nouveaux fidèles : aussi combien de fois voit-on retracées, sur ces monumens funèbres, les allocutions aux disciples, la multiplication des pains, la guérison de l'aveugle, celle du paralytique, la résurrection de Lazare.

Outre les bas-reliefs, représentant de semblables sujets, que nous avons recueillis sur les planches qui précèdent, nous en offrons encore une certain nombre sur celle-ci, en les détachant des monumens entiers auxquels ils appartiennent et que nous indiquons dans la table explicative des planches. Ici notre intention a été de les classer dans un ordre tel, qu'il présentât en quelque sorte l'histoire de la décadence de l'Art, par son état successif dans les catacombes.

Si l'on prend, en effet, la peine de parcourir cette planche, en remontant du bas vers le haut, on reconnaîtra d'abord, dans les sujets qui composent la première ligne, une ordonnance mieux entendue, et qui conserve encore quelque chose de la magnificence des idées antiques. Tels sont, le N° 1 qui représente Pharaon sur un quadrige englouti dans les flots, et le N° 4, où, s'élevant sur un char attelé de quatre coursiers, Elie laisse son manteau à son serviteur Elysée. Dans la seconde ligne, N° 9, l'expression du Christ conversant avec la Samaritaine, est touchante ; et c'est avec dignité que, dans le N° 10, il confère à S[t] Pierre ses pouvoirs, en lui remettant les clefs. Le bas-relief N° 11,

sur l'ivoire des traits avec le poinçon », ne se servait-elle pas du même procédé que le genre de sculpture dont il s'agit ?

Nous pourrions encore citer l'espèce de peinture en miniature, qui semble avoir pris la place de l'encaustique, et qu'on exécute sur le métal, au moyen d'émaux qui en occupent les creux. La pl. CLXVIII de la section de la *Peinture*, en présente quelques exemples.

(*a*) Les poetes anciens peignent souvent cette attitude : *Duplices tendens ad sidera palmas*. Virgile, l. I, v. 97

(*b*) *Roma Subterranea*, tom. I, pag. 581. La planche VIII de la section de la *Peinture*, en présente, sous le N° 2, un autre exemple plus remarquable encore et qui était inédit.

(*c*) Pelliccia, dans son ouvrage, *de Christianæ Ecclesiæ Politid*, tom. I, pag. 61, s'exprime ainsi : *Episcopus super utrumque humerum ordinandæ stolam imponebat, dum illa velum ex altari accipiebat et capiti aptabat ; ac demum Episcopus annulum et monile ad coronæ instar ei tradebat*. La planche VIII de la section de la *Peinture*, semble offrir de nouvelles preuves de ce que ce savant liturgiste avance sur diverses parties de l'habillement religieux de ces femmes ; on y remarque, dans les figures gravées sous les N° 1 et 2, ce voile et ce collier dont leurs têtes étaient ornées

(*d*) Buonarotti, *Osserv. stor. sopra alcuni Medaglioni*, pl. XXVI, donne un médaillon avec une tête de femme, portant l'inscription BELLICIÆ MODESTE VV ; et, pag. 406, il explique les VV par *vierge vestale* La beauté du type et des caractères le détermine à placer cet ouvrage au tems de Trajan

exécuté en terre cuite, offre de même, dans l'ensemble et dans les détails, le mouvement convenable à l'action : de sorte que ces cinq principaux articles semblent se rattacher à des travaux des deux premiers siècles, et qu'il y a lieu de croire qu'ils avaient été ordonnés à de bons artistes par quelques personnages d'un rang, d'une fortune et d'un goût qui les distinguaient parmi les nouveaux convertis. Cette circonstance explique aussi comment on a trouvé, dans les catacombes, de beaux médaillons, des camées, des intailles ou pierres gravées d'un excellent style (*a*).

Sous le N° 8, est un beau candelâbre de bronze à sept branches. On connait ce meuble magnifique du temple de Jérusalem, fait sur le modèle de celui que Moïse avait placé devant l'arche : Titus en orna son triomphe, et on le voit représenté sur l'un des bas-reliefs de l'arc qui porte, à Rome, le nom de ce prince. Les juifs y trouvaient l'emblème de la lumière éclatante qui devait signaler l'arrivée du Messie; les chrétiens y virent depuis celui de la lumière qu'ils avaient reçue du Christ, par l'entremise des quatre évangélistes chargés de répandre sa doctrine. En effet, par une singularité remarquable, tandis que la forme antique de la partie supérieure du candelâbre gravé ici, semble rappeler la loi ancienne, la forme nouvelle de sa partie inférieure caractérise l'établissement de la nouvelle loi; les quatre pieds ayant une forme differente, empruntée des attributs symboliques des quatre écrivains sacrés, l'ange, le bœuf, le lion et l'aigle. On voit dans la *Roma Subterranea* (*b*), une lampe de terre cuite trouvée dans les catacombes, qui porte l'empreinte d'un chandelier à sept branches; mais la forme en est simple, et ne présente aucun caractère particulier.

La troisième ligne de la planche est remplie par des sujets qui se rencontrent plus ordinairement, et dont le style, sur-tout celui du N° 13, annonce une détérioration de l'Art déja très sensible, et probablement un travail du IVe siècle ou même d'une époque postérieure. Les bas-reliefs de la quatrième ligne ne peuvent appartenir qu'au tems de la dernière décadence

Sans être plus heureux du côté de l'exécution, celui qui, sous le N° 19, occupe le milieu de la cinquième ligne, doit nous intéresser sous le rapport de l'histoire de l'Art. Il représente un sculpteur dans son atelier, occupé avec son fils ou son élève, à terminer un sarcophage. L'inscription nous apprend la sainteté de sa vie, et peut-être le nom de sa patrie. Le style du monument et le lieu où il a été trouvé, (selon *Fabretti*, c'est la catacombe de Ste Hélène) autorisent à le classer parmi ceux du IVe siècle.

Les autres fragmens gravés sur cette même ligne ont trait à des usages du même tems. Le N° 20 nous offre une image de ces agapes ou repas en commun, usités dans les premiers siècles de l'Eglise. De pareils banquets ont eu un objet religieux chez la plupart des peuples anciens : on en voit des exemples chez les Celtes; Charlemagne en trouva chez les Saxons. Sous le N° 17, est une bouteille de verre, conservée dans les catacombes pendant quinze siècles, et encore entourée de paille, comme celles dont on se sert aujourd'hui à Rome et qu'on nomme *un fiasco*. Le vase et le lacrymatoire, N° 21, ont été trouvés avec des traces de sang, dans des sépultures que cette circonstance a fait regarder comme ayant été consacrées à des martyrs.

Les objets que présente la sixième ligne, très multipliés dans les catacombes, s'expliquent d'eux-mêmes. Ce sont des anneaux servant de cachets, des chiffres, un instrument de martyre, enfin un autel portatif auquel deux lampes sont attachées, et dont la forme et les ornemens ne sont pas indignes du bon style antique. On doit être très porté à croire que les chrétiens qui déposèrent un pareil meuble près des mausolées de leurs parens ou de leurs amis, dont ils regardaient la mémoire comme sacrée, vivaient dans les premiers siècles du christianisme, à une époque encore très voisine de celle où, dans l'intérieur de leurs habitations, de semblables autels étaient consacrés aux Lares ou dieux domestiques.

La partie supérieure de cette planche est remplie par des inscriptions qui paraîtront peut-être, au premier aspect, étrangères au but historique que je me suis proposé; mais qui cependant, prises

(*a*) Boldetti, *Osserv. sopra i Cimeterj de' SS. Martiri*, etc., p. 496. (*b*) Tom. II, lib. VI, cap. XLVI

pour la plupart dans les catacombes, peuvent servir aussi à justifier et à confirmer ce que j'ai cherché à établir jusqu'ici. En les examinant sous le triple rapport du style, de la langue et même des caractères, on y reconnaîtra de nouvelles preuves des progrès rapides de la décadence qui devait affecter ce genre de productions comme tous les autres. Ce résultat fera mon excuse, et m'obtiendra du moins l'indulgence des hommes de lettres qui ne parcourront pas, sans intérêt, cette suite d'inscriptions.

Pl. IX
Coffret d'argent, boîte aux parfums, et autres ustensiles de toilette d'une dame romaine.
IVe ou Ve siècle.

Si l'on peut être surpris que, parmi les monumens religieux qui sont restés des premiers siècles du christianisme, il ne se rencontre aucune statue isolée, en marbre ou en pierre, des personnages souvent représentés dans les bas-reliefs dont nous venons de faire mention; on ne l'est pas que les statues de grandeur naturelle, ou de moindre proportion, en or, en argent, ou en bronze, fondues ou ciselées, que les calices, les candelâbres, les lampes, et les autres ouvrages d'orfévrerie à l'usage des églises, exécutés en si grand nombre avec les mêmes matières, n'aient pu arriver jusqu'à nous. L'avidité, le besoin, des désordres sans cesse renaissans pendant tant de siècles, en ont nécessairement occasionné la perte.

La rareté excessive de ces objets, dont l'emploi serait si utile dans une histoire de l'Art par les monumens, m'a fait prendre le parti d'en insérer du moins un catalogue très détaillé dans une note qui a été imprimée à la fin du tableau historique, pag. 98 : il peut remplacer jusqu'à un certain point les preuves matérielles qui nous manquent.

La planche IX nous offre aussi, à cet égard, une légère compensation, dans les meubles antiques d'une famille qui occupait à Rome un rang distingué du IVe siècle au Ve. Quelques uns sont fondus en argent, mais le plus grand nombre sont des ouvrages de ciselure; ils forment une suite d'autant plus curieuse, qu'elle est unique jusqu'à ce moment (*a*). Les diverses parties en furent trouvées presque toutes en ma présence, pendant l'été de 1793, au pied d'une colline voisine de la *Suburra*, près du mont Esquilin, dans une possession des religieuses minimes, (*b*). Je m'empressai d'en

(*a*) Les deux pièces principales, N° 1 et 2, du monument dont il s'agit, paroissent être du genre de ces ouvrages, célèbres chez les anciens et souvent cités dans leurs écrits sous un nom que nous traduisons par celui de *ciselure*. Cette branche, inférieure sans doute, mais en même tems très ancienne de la Sculpture, qui consiste à repousser du dedans au dehors, à l'aide du ciselet, un dessin tracé sur une plaque ou feuille mince de métal, et à former ainsi un relief plus ou moins bas, est-elle l'art que Pline, liv. XXXIV, chap. VIII, désigne par le mot *toreuticen?* Est-ce là l'espèce d'ornement dont Anacréon veut que sa coupe soit embellie, et qu'il désigne à l'artiste par ce même mot de Τορευειν? Les traducteurs d'Anacréon et de Pline, et beaucoup d'autres écrivains modernes, sont restés dans l'incertitude sur le véritable sens de cette expression, et ne savent pas s'il faut entendre par là, *la gravure en relief ou en creux*, les ouvrages *en fonte*, ou ceux qui sont *battus* puis *recherchés*, ou enfin ceux qui sont simplement *ciselés*.

Falconet, statuaire, qui voulut joindre l'érudition à une science profonde et à une pratique très habile de son art, a laissé le choix au lecteur, en traduisant le *toreuticen* de Pline par *ciselure* ou *gravure*. Winckelmann et son traducteur italien, dans l'édition de Rome, t. II, pag. 9, donnent une interprétation moins vague du mot Τορευειν et de ses dérivés, qui signifient, selon eux, un travail en relief; mais il s'en faut qu'elle soit encore assez précise. M. de Caylus a inséré dans le tom. XXXII du recueil de l'Académie des inscriptions, un Mémoire sur la gravure des anciens, où il cherche à la distinguer de la ciselure proprement dite, par la discussion des passages qui concernent l'une et l'autre manière; et il finit par observer qu'il est bien difficile de lever les doutes que les anciens nous ont laissés à cet égard, si l'on ne joint pas à l'examen attentif des circonstances de leurs descriptions, une connaissance approfondie des procédés de l'art. Cet habile antiquaire, qui possédait déja à un haut degré les lumières nécessaires pour la solution de cet intéressant problême, l'aurait sans doute traité avec plus d'assurance, s'il eût été a portée d'examiner les pièces principales de cette toilette romaine, et de les comparer avec les ouvrages du même genre qui existent encore, notamment avec les deux disques antiques en argent, conservés à Paris, à la bibliothèque du roi, et connus sous les noms de boucliers d'Annibal et de Scipion.

(*b*) Le prélat della Somaglia, aujourd'hui cardinal et vicaire du pape, qui unit aux qualités que cette place importante exige, le goût le plus éclairé pour les lettres et pour les arts, fit rassembler avec soin toutes les pièces de cette riche découverte, afin d'en tirer un parti utile aux bonnes religieuses dont il protégeait le monastère. La dissertation de M. Visconti fut publiée sous le titre de *Lettera di E. Q. Visconti etc. su d'un' antica argenteria nuovamente scoperta in Roma, à S. E. monsignor della Somaglia;* 1793, in-4°. Elle a été insérée dans le tom. XX de l'*Anthologie romaine*, année 1794.

Le monogramme du Christ, N° 24, et les mots *in Chri...* N° 25, qui commencent et terminent la portion restante de l'inscription gravée sur le bord du couvercle, voy. N° 1, n'ayant été retrouvés et mis à leur place qu'après l'impression de la Dissertation, M. Visconti n'avait pu en parler. Les auteurs d'un journal ecclésiastique qui s'imprimait alors à Rome, en firent le sujet d'un article, inséré dans le numéro du 19 avril 1794, dans lequel ils établirent avec beaucoup de vraisemblance que les propriétaires de ce meuble avaient été chrétiens; allégant, à l'égard de quelques parties d'ornemens qui rappellent encore le paganisme, que dans les premiers siècles du Christianisme, et dans les premières années de leur conversion, les nouveaux prosélytes se défaisaient avec peine de ce qui tenait à leur ancien culte. Les auteurs du journal appuient leur conjecture sur une inscription en marbre, qui a existé long-tems près de la grande porte de l'église des SS. Silvestre et Martin *in Monti*, sur un mur contigu au monastère de Ste Lucie *in Silice*, lieu voisin de celui où les meubles antiques décrits dans cette planche ont été découverts. Cette inscription que le P. Filippini, carme, rapporte dans une notice sur cette église, imprimée à Rome en 1639, est en vers, et composée par le pape Damase, qui s'est plu à couvrir des fleurs de la poésie chrétienne le tombeau d'une femme nommée *Projecta*, morte fort jeune, en 383.

. . . .
Projecta fuerat primo quæ juncta marito,
Pulchra decore suo, solo contenta pudore
. . . .
Æthream cupiens cœli conscendere lucem.

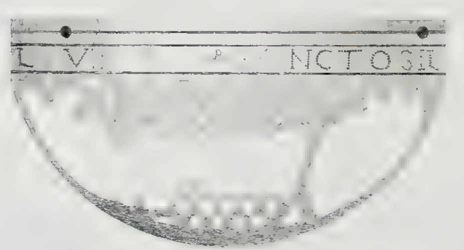
prendre les dessins en grand. Le savant Visconti fit de cette découverte le sujet d'une dissertation, dans laquelle il donna une explication détaillée des divers meubles, mais sans y joindre de figures. Après sa dissertation, à laquelle j'ai déja renvoyé dans la table descriptive des planches, il me reste ici peu de choses à dire sur ces ouvrages relativement à l'Art.

La pièce principale, N° 1, est un coffre d'argent qui paraît avoir été destiné à renfermer les bijoux, et les divers ornemens ou meubles de la toilette d'une jeune mariée. Les bas-reliefs qui se voient sur le devant, dans la partie inférieure, ainsi que ceux du couvercle, font allusion à un semblable usage. L'un, N° 1, offre le triomphe de Vénus marine; l'autre, N° 5, celui des Néréïdes; un troisième, N° 4, nouveau dans sa composition, montre l'épouse allant au palais de son mari, solennellement accompagnée. La partie opposée, qui est rendue en grand sous le N° 6, nous présente la dame à sa toilette. Une de ses femmes tient un miroir (*a*), l'autre, N° 7, un flambeau : probablement les dames romaines se paraient souvent aussi tard que les nôtres. Ces trois figures, et les bustes des deux époux, N° 3, qui occupent le milieu du couvercle, N° 2, font assez connaître le style de ces bas-reliefs : on retrouve dans les formes générales, dans la pose des personnages, dans la nullité de l'expression, et dans la roideur des draperies, tout ce qui caractérise celui des IVe et Ve siécles.

On peut en dire à-peu-près autant des deux Muses, N° 10, prises parmi celles qui décorent le pourtour d'une grande boite d'argent, N° 9, trouvée au même lieu que le coffret, et probablement destinée aux parfums.

Hæc Damasus præstat cunctis solatia fletus.
Vixit annis XVI. m. X. Die. XXV. Dep. Kal. Janu.
Fl. Merobaude et Fl. Saturnin. Coss.

Le même P. Filippini, pag. 51 de sa Dissertation, rend compte d'une *couronne* très ancienne, trouvée, en 1632, dans un jardin voisin des murs de l'église et de l'oratoire de S' Silvestre, laquelle porte, à la suite du signe de la croix, ces mots *Sancto Silvestrio Ancilla sua votum solvit*. Le P. Poujard, carme français du même couvent, très verse dans les antiquités ecclesiastiques, et qui m'a fait de ce petit monument le dessin que je donne ici dans la grandeur de l'original, pense qu'au lieu d'une couronne, c'est une portion de lampe du genre de celles qui, dans le *Vocabulaire ecclesiastique* de Magri sont désignées sous le nom de *butto* ou *butro*. Quoi qu'il en soit, ce meuble d'argent m'a paru, en l'examinant, absolument semblable pour le travail, au coffret de toilette. Dans l'un et dans l'autre, les lettres de l'inscription sont aussi formees de la même manière par des points percés à jour, comme on le voit au N° 8 de la planche : on pourroit donc penser qu'ils datent à-peu-près de la même époque.



La comparaison de ces deux meubles peut encore donner lieu à conjecturer :

1° Que la toilette trouvée dans l'enceinte du monastère des Sts Silvestre et Martin, indique qu'il a été bâti sur les ruines du palais de *Projecta*, et par elle-même peut-être, pour y rassembler des vierges consacrées à Dieu.

2° Que la pieuse donatrice de la lampe ou couronne, cette *Ancilla* de S' Silvestre, habitait près de l'église dédiée à ce saint pape; qu'elle était certainement chrétienne, et que c'était cette même *Projecta* à laquelle appartenait le coffret gravé sur cette planche.

3° Que ces deux meubles sont l'ouvrage du même orfèvre ou ciseleur, et qu'ils nous apprennent la maniere d'employer l'argent et d'y tracer des lettres, à l'époque du IVe siècle ou du Ve.

Je finirai cette note en exprimant mes regrets et ceux de tous les amateurs de Rome, d'avoir vu sortir de son sein les curieuses antiquités qui font le sujet de cette planche IX. M. le baron de Schellersheim gentilhomme prussien, qui possède une belle collection d'antiquités de tout genre, en a fait l'acquisition.

a) Les modernes ont fait beaucoup de recherches sur la matière des miroirs antiques. Ils ont constaté qu'on en faisait de toute espèce de métal susceptible de recevoir le poli nécessaire, et même de verre. Pline, en décrivant, l. XXXVI, ch. XXVI, les diverses manières dont on travaillait le verre à Sidon, ajoute qu'on en faisait aussi des miroirs, *etiam specula*; mais il ne dit pas de quelle sorte d'étamage on se servait. On peut voir, sur ce sujet, un Mémoire de M. Menard, inséré dans le tom. XXIII de l'Académie des inscriptions; *les Antiquités* de Caylus, tom. III et V, et une note pleine d'érudition sur la planche XXVI du tom. III des *Peintures d'Herculanum*. Les poetes, tels qu'Ovide, Juvénal, Martial, Properce, nous ont bien parlé de la forme et de l'emploi des miroirs, mais nous ne trouvons chez eux aucun détail sur leur fabrication. Ovide conseille au jeune amant de prendre la place de l'esclave qui présente le miroir à la toilette de sa maitresse.

Nec tibi turpe puta (quamvis sit turpe, placebit
Ingenuâ speculum sustinuisse manu.

De Arte amandi, l. II, 21[illegible]

On trouve fréquemment, dans les recueils de vases grecs publiés par Passeri, Hamilton et autres, des figures qui paraissent représenter des miroirs. Gori, *Inscriptiones Ant.*, t. III, appendix, pag. 18 et 27, a fait graver des pierres sépulcrales sur lesquelles on voit un miroir parmi d'autres instrumens de toilette; mais le N° 6 de cette planche IX, offre d'une manière plus décidée la forme et l'emploi de ce petit meuble, que l'on remarque encore, N° 21, entre les mains d'un amour qui le présente à Vénus.

Le style des autres objets, tels que les fig. 16, 17, 18, 19, qui représentent les ornemens d'une chaise curule ou gestatoire, à l'usage de l'époux, est plus louable sous tous les rapports : bien supérieur encore est celui de l'espèce de cuvette, N° 21, dont le fond et le manche, sont décorés d'une manière charmante ; l'un, d'un bas-relief, N° 22, représentant Vénus à sa toilette entre deux amours ; l'autre de la figure d'Adonis, N° 23 (*a*). De ces jolis ouvrages, et de la forme agréable des autres petits meubles, N° 11, 12, 13, 14, on peut conclure que *Secundus* et sa femme *Projecta* étaient des personnes considérables de leur tems, nés l'un et l'autre dans une classe supérieure ; et que, non seulement ils employaient les meilleurs artistes contemporains, mais qu'ils avaient assez de goût pour acquérir et destiner à leur usage, des objets exécutés avec la grâce et la perfection qui caractérisent une époque de l'Art antérieure au siècle où ils ont vécu.

Pl. X.
Bas-reliefs du piédestal de l'obélisque relevé par Théodose dans l'hippodrome de Constantinople ; médailles du même tems.
IVe siècle.

Après avoir fait connaître comment du IIIe ou IVe, aux Ve et VIe siècles, la décadence altéra, par ses rapides progrès, tous les travaux sacrés ou profanes de l'Art en Italie, j'aurais voulu pouvoir rendre également sensible la marche de cette décadence, pendant la même époque, en Grèce et en Asie, dans ces contrées où, l'Art, si heureusement né, avait reçu sa perfection, et où, dans son déclin, il conservait du moins une sorte de supériorité relative. Mais, en exprimant mes regrets sur la perte de tant de monumens importans de sculpture, dont Constantin et ses successeurs immédiats avaient enrichi la nouvelle capitale de l'empire, ou que Théodose le grand et ses enfans y firent exécuter, j'ai deja prévenu mes lecteurs de la lacune irréparable que cette perte laissait dans l'histoire de l'Art. Ils ne seront donc pas surpris que je sois réduit à ne leur offrir, dans ce moment, comme termes de comparaison, que les deux monumens dont j'ai réuni les détails sur les planches X et XI.

Constantin avait placé dans l'hyppodrome de Constantinople un obélisque égyptien de granit rouge. Un tremblement de terre l'ayant renversé, Théodose-le-Grand le fit relever, et il existe encore aujourd'hui dans le même lieu qu'on nomme Al-Meïdan.

Le corps de l'obélisque est chargé d'hiéroglyphes. Les quatre faces du piédestal, que Théodose fit construire, sont ornées de bas-reliefs en son honneur ; et sur le stylobate sont représentées les opérations à l'aide desquelles on parvint à relever l'obélique. Il paraît que les artistes grecs et latins employés à cette restauration, eurent une idée assez avantageuse des procédés dont ils firent usage, pour croire qu'il serait utile de les transmettre ainsi à la postérité. Les dessins que nous en ont donnés plusieurs voyageurs, offrent ces détails d'une manière assez claire. Ils ont pu les copier sur les lieux, dans un tems où le stylobate n'était pas, comme aujourd'hui, enterré de plus de la moitié ; ce qui ne m'a permis de les offrir que dans un état de dégradation qui les rend à peine reconnaissables.

Quant aux bas-reliefs sculptés sur les quatre faces du piédestal, il ne paraît pas qu'on en ait rien publié jusqu'ici. M. le comte de Choiseul, ambassadeur de France à Constantinople, qui a prouvé, par un bel ouvrage sur la Grèce, qu'en s'occupant des grands intérês de la politique il ne négligeait point ceux des lettres et des arts, a bien voulu m'en envoyer les dessins faits avec exactitude, tels que je les présente ici (*b*). Il lui paraît, comme à Gyllius qui les avait déja décrits, que, dans les uns, Théodose est représenté assistant à des jeux, et, dans les autres, recevant des hommages et des tributs.

En relevant un monument qui, chargé de caractères inintelligibles, retrace inutilement quelques faits, très importans peut-être, de l'histoire du peuple qui l'a exécuté, on pourrait croire que l'architecte grec ou latin sentit encore plus vivement les avantages de la langue universelle de l'Art ; et que c'est par cette raison, qu'il confia à la Sculpture le soin de fixer l'époque et d'indiquer les

a) C'est par une erreur du graveur de chiffres, que, dans quelques épreuves de cette planche, cette figure d'Adonis porte le n° 22 : elle est décrite dans la *Table des planches*, pag. 10.

b) Ces dessins ont été faits par M. Fauvel, artiste habile, résidant encore à présent à Constantinople, en qualité de consul de France. M. le Chevalier, à qui nous devons un voyage dans la Troade, et des recherches intéressantes sur les contrées homériques, a bien voulu en surveiller aussi l'exécution.

procédés de cette importante restauration. C'était d'ailleurs se conformer aux principes de la composition, qui veulent que les parties accessoires d'un monument offrent toujours, dans leur décoration, une analogie convenable avec les circonstances de l'érection ou de la restauration de ce monument. Une pareille attention, dans le choix des sujets des bas-reliefs du piédestal, prouve que si, à cette époque, l'Art avait déja beaucoup perdu du côté de l'exécution, il conservait encore quelque chose de cette justesse des anciens dans la pensée première et dans l'ordonnance de leurs travaux.

Au surplus, c'est à-peu-près tout ce que l'on peut appercevoir aujourd'hui dans ces bas-reliefs, parce que les Turcs, plus barbares encore que le tems, en ont maltraité toutes les figures qui étaient à leur portée, au point qu'il est presque impossible de reconnaitre avec quelque certitude le style propre de la Sculpture. Pour y suppléer, J'ai placé, au haut de cette planche, une gravure fidèle de quelques médailles du même tems, et d'un médaillon qui représente très en grand le buste de Théodose (a).

Dans la forme de ces têtes, le style est moins heureux qu'il ne l'est en général dans les poses des figures du piédestal de l'obélisque. Parmi ces dernières, celles qui sont debout offrent quelque noblesse, malgré la monotonie de leurs attitudes; et celles qui sont assises, dans des espèces de tribunes, ont une certaine majesté simple et tranquille (b). Il faut attribuer cette différence, à ce que les médailles sont d'un coin latin, tandis que les sculptures des bas-reliefs sont probablement d'un ciseau grec, dont la décadence était moins prononcée.

Ecrites dans les deux langues qui se partageaient l'empire romain, les inscriptions du stylobate semblent nous indiquer que sa division absolue était près de se consommer. L'inscription latine, placée du côté de l'orient, célèbre la puissance de Théodose dans l'achèvement d'une entreprise que l'on regardait alors comme très difficile, et nous apprend que le magistrat ou l'artiste qui présida à l'opération, se nommait Proclus; l'inscription grecque, placée au couchant, ajoute que cette opération se fit en trente-deux jours (c).

Pl. XI
Piédestal et partie des bas-reliefs de la colonne de Théodose, à Constantinople
IVe et Ve siècles.

Quelques différences que l'on remarque, soit pour la forme, soit pour la matière, dans les moyens que les hommes employent pour transmettre à la postérité les faits ou les pensées qu'ils jugent dignes de son attention, on y reconnait toujours un caractère d'identité que leur imprime la nature des objets ou l'esprit d'imitation. L'analogie des opérations est facile à saisir, entre les caractères symboliques ou alphabétiques tracés par la sculpture ou par la gravure, sur des tables de pierre immobiles, et ceux que le style traça depuis sur des tablettes de bois mobiles et enduites de cire,

(a) Ce médaillon de bronze, aussi rare qu'intéressant, est tiré de la collection de l'abbé Tanini, qui l'a publié pour la première fois, pl. VII, pag. 341, du supplément qu'il a donné, en 1791, à l'ouvrage de Banduri. Les médailles d'or de Théodose et d'Honorius viennent de la même collection; les deux autres d'Arcadius, l'une en or, l'autre en argent, m'appartiennent: toutes sont d'une parfaite conservation.

(b) La partie antérieure de ces tribunes présente, par le bas, un appui en grillage supporté par des Termes ou figures en gaînes; genre de décoration dont les balustres, d'une forme moins agréable, ont pris la place, et auquel ils doivent peut-être leur origine.

(c) On peut consulter sur ce monument, et sur les inscriptions qui y sont gravées, les ouvrages suivans:

Petrus Gyllius, *de topographiâ Constantinopoleos et de illius antiquitatibus etc.*; dans le tom. VI des antiquités grecques de Gronovius, édit. de 1699.

Le *Voyage au Levant*, de Wheler, 1723, tom. I, pag. 158, et celui de Spon, 1678, tom. I, pag. 231.

Ducange, *Constantinopolis Christiana.* — Banduri, *Imperium Orientale*; tom. II, pag. 600, 612, 666, 848, 870; Paris, 1711.

Bibliotheca, sive antiquitates urbis Constantinopolitanæ, dans le tom. VI *de la Bibliothèque française* de la Croix du Maine, in-4°. Paris, 1773.

Enfin Zoëga, *de origine et usu obeliscorum*; Romæ, 1797, in-fol. cet auteur, pag. 56, rapporte ainsi l'inscription latine du stylobate:

Difficilis quondam dominis parere serenis
Jussus, et extinctis palmam portare tyrannis
Omnia Theudosio cedunt, sobolique perenni
Ter denis sic victus ego, domitus que diebus,
Judice sub Proclo, superas elatus ad auras

Gruter, dans son *Thesaurus Inscriptionum*, pag. 185, rapporte l'inscription grecque et la traduit ainsi:

Columnam quadrilateram, humi semper jacens pondus, solus erigere Theodosius imperator ausus, et Proclus accersitus; ac tanta erecta est columna intra dies trigenta duos.

Banduri, pag. 612, pense que le nom de Proclus pourrait bien être celui du préfet de la ville: je hasarderai plutôt de le prendre pour celui d'un des habiles artistes chargés de relever l'obélisque sur le piédestal, et cela d'après une épigramme de l'anthologie et une inscription que rapporte Junius, d'après Gruter, et qui toutes deux désignent Proclus comme mécanicien. (Junius, *Catalog.*, pag. 182).

Les bas-reliefs sculptés en petit sur les degrés du stylobate, sont aujourd'hui presque enterrés, mais Banduri nous en a donné des dessins assez complets. Ils représentent clairement les machines et les procédés employés pour relever l'obélisque, et le chef lui-même de l'entreprise donnant des ordres. Ces petites figures sont, comme l'a observé M. de Choiseul, d'un ciseau plus savant et plus spirituel que les grandes que l'on voit dans les bas-reliefs au-dessus.

dont la réunion formait une espèce de livre : mais la même analogie n'existe-t-elle pas aussi, entre ces peaux ou feuilles d'une médiocre largeur et d'une longueur infinie, que l'on appelait volumes parce-qu'on était dans l'usage de les rouler, et les faces longues et étroites de ces obélisques chargés de conserver, en Egypte, le dépôt des lois et de l'histoire nationale, ou ces belles colonnes de marbre sur lesquelles les Grecs inscrivaient les noms et les hauts faits de leurs guerriers morts pour la patrie? Ne se retrouve-t-elle pas enfin dans cette noble et ingénieuse idée des Romains, qui, pour perpétuer la gloire des Trajan et des Antonin, firent sculpter les détails de leurs expéditions guerrières sur des colonnes bien plus somptueuses encore? Une zône de bas-reliefs, s'élevant en spirale depuis la base jusqu'au sommet, y forme, en quelque sorte, un volume historique, soutenu dans les airs avec une majestueuse solidité : monumens admirables, que le tems a respectés autant que la mémoire des princes auxquels ils furent consacrés!

L'ensemble des bas-reliefs de la colonne Trajane est un chef-d'œuvre de composition, qui met sous les yeux, avec la clarté d'une histoire bien écrite, les détails principaux des opérations militaires les plus importantes, telles que des marches, des campemens, des attaques de villes, des batailles. Outre la difficulté inhérente aux bas-reliefs ordinaires, qui n'ont pas, pour parler aux yeux, le secours des illusions de la couleur et de la perspective, il y avait à vaincre, dans ceux-ci, la difficulté, plus grande encore, que présente un champ cylindrique qui, par sa rotondité, semble toujours fuir l'œil du spectateur, et ne laisse le plus souvent qu'un espace trop resserré pour rendre l'idée complète d'une action : c'est à quoi sont parvenus les auteurs de ce superbe ouvrage. L'ordonnance de chaque bas-relief en particulier, est ménagée avec tant d'art sur la face de chacune des révolutions de la spirale, qu'on y voit toujours commencer et finir une action, sans cependant que sa liaison avec l'action suivante soit sacrifiée. Il résulte de cette disposition adroite et savante, une vérité et une netteté d'expression qui ne laissent rien à desirer pour l'intelligence de l'histoire générale.

L'intérêt de chaque scène particulière n'est pas moins heureusement développé par l'agencement des groupes qui la composent. Sous ce rapport, on peut, entre plusieurs autres, citer comme un modèle celle qui présente la soumission d'un peuple et d'une armée entière. L'empereur est assis sur un siége éminent, environné de ses généraux et de ses cohortes, que distinguent leurs aigles victorieuses. A ses pieds sont prosternés les députés du peuple vaincu, disposés par groupes, dont l'expression suppliante est sensiblement graduée par la variété des attitudes et par les gestes plus ou moins humbles et pressans. Ils sont tous sur une ligne balancée, mais qui, dans son mouvement, conduit l'œil jusqu'aux restes de l'armée des barbares. Ceux-ci se présentent debout, désarmés, les boucliers à terre, les enseignes abaissés : tout annonce la défaite et la soumission.

C'est avec la même justesse dans l'ensemble, la même richesse et la même vérité dans les détails, que d'autres bas-reliefs nous offrent tout ce qui désigne clairement le passage d'un fleuve ou d'une montagne, un combat, un siége. Dans une foule innombrable de figures, chacune a pour ainsi dire des traits divers, une expression propre : en les considérant de près, vous reconnaissez la différence des peuples, des conditions, des caractères. Cependant l'action générale se déroule, et déja vous entrevoyez le terme et les résultats de l'expédition. Les Daces, sur les dernières assises, soumis et sans armes, s'éloignent, accompagnés de leurs femmes, de leurs enfans, de leurs bestiaux, et abandonnent leurs habitations aux vétérans romains, nouveaux colons de la province conquise : la guerre est terminée, la Sculpture a tout écrit, et la colonne finit (*a*).

Celle qui fut consacrée à la mémoire du sage et valeureux Marc-Aurèle Antonin, est absolument travaillée sur le même modèle : on y suit de l'œil à-peu-près les mêmes événemens, pendant les deux guerres que cet empereur eut à soutenir contre les Germains et les Marcomans. Mais si les objets y sont représentés sous les mêmes formes en général, on trouve des différences sensibles et dans l'or-

(*a*) Je me permets de rappeler ici quelques unes des perfections que l'on admirera toujours dans la colonne Trajane, parceque leur absence dans les monumens du même genre élevés postérieurement, et sur tout dans celui qui nous occupe actuellement, rend la décadence de l'Art plus sensible.

donnance des groupes, qui est trop eparse et souvent indécise, et dans l'exécution des figures qui est moins savante. Cependant, quelques pensées heureuses s'y font remarquer : telle est celle qui indique, à-peu-pres au milieu de la colonne, l'intervalle des deux expéditions de l'empereur, par une superbe figure de la renommée placée entre deux trophées, gravant sur un immense bouclier les exploits de la guerre terminée, et se préparant à y tracer ceux de la guerre nouvelle; telle et plus admirable encore, est l'allégorie employée pour désigner le fait connu d'une pluie secourable : c'est Jupiter *Imber* qui, de ses ailes déployées, de ses bras largement étendus, couvre et rafraichit les légions romaines, tandis que la foudre et la grêle écrasent les Germains. Mais, à l'exception du petit nombre de ces beaux morceaux, les bas-reliefs de la colonne Antonine font éprouver en général une espèce de fatigue ou d'ennui, qui résulte probablement de ce qu'ils n'offrent ni le même interêt ni la même variété dans les détails que ceux de la colonne Trajane. Ainsi la seconde de ces deux grandes machines, exécutées à moins d'un demi-siècle l'une de l'autre, laisse appercevoir déja dans l'Art un principe de décadence, dont les progrès furent rapides en Italie, ainsi qu'on l'a pu voir dans les nombreux exemples que j'en ai rapportés. Il en fut à-peu-près de même en Grèce, à Constantinople, et dans la partie orientale de l'empire. La planche précedente a commencé à demontrer cette triste vérité; celle-ci nous en offre une nouvelle preuve dans un monument du même genre que ceux que je viens de rappeler.

Par une imitation infiniment moins heureuse qu'elle ne l'avait été à Rome, deux colonnes historiques furent élevées à Constantinople en l'honneur de Théodose le Grand; l'une sous son règne, l'autre après sa mort, par les soins d'Arcadius son fils, ou de Théodose le jeune, son petit-fils.

Ces deux colonnes n'existent plus. Il ne nous reste de la première qu'une image insuffisante à tous égards, et qui même a paru telle aux auteurs qui nous l'ont fait connaitre (*a*). Une grande partie des bas-reliefs qui décoraient la seconde, ont été dessinés et gravés plus en détail. Ils furent publiés d'abord par le père le Ménestrier, puis par Banduri dans son *Imperium orientale.* Je les reproduis ici, d'après les dessins originaux conservés à Paris; mais la crainte trop bien fondée que ces dessins ne manquent d'exactitude dans les détails et de vérité dans les formes, ne permet aucune observation sur l'exécution proprement dite des morceaux de sculpture qu'ils représentent (*b*). La composition générale et l'ordonnance particulière des sujets, peuvent donc seules fournir à l'histoire de l'Art des points de comparaison certains, et établir les preuves de sa dégradation dans ces parties essentielles, depuis l'époque où furent élevées les colonnes Trajane et Antonine

La portion des bas-reliefs de la colonne Théodosienne qui est parvenue jusqu'à nous, n'offre aucune action militaire proprement dite, comme un combat, un siége, un campement; on y

(*a*) Banduri, en copiant dans le tom. II de son *Imperium orientale*, la gravure que Ducange avait déja donnée de cette colonne, dit qu'ayant trouvé, comme celui-ci, que cette gravure devait être également infidèle quant a la vérité historique et quant à l'imitation du style des bas-reliefs, il aurait voulu pouvoir en vérifier l'exactitude, sur le dessin original qu'on croyait conservé dans la bibliothèque de Ste Geneviève; mais que n'ayant pu le voir, il n'a pas eu de moyen de faire mieux. L'estampe qu'il donne est telle, en effet, qu'on n'y reconnait ni l'Art ni l'histoire

(*b*) Ce serait prendre une peine inutile que de vouloir démêler les erreurs, et concilier les contradictions que présentent les historiens les voyageurs et Winckelmann lui-même, dans ce qu'ils ont dit de ces deux colonnes, des princes à la gloire de qui elles furent élevées, des faits dont elles devaient conserver le souvenir, et de l'époque où elles furent construites.

On éprouve aussi quelque incertitude dans la désignation du véritable auteur du dessin, d'après lequel les bas-reliefs de la seconde colonne ont été représentés ici. On l'attribue généralement a un peintre vénitien nommé *Bellini*. Il y a eu deux frères de ce nom, *Jean* et *Gentile*, et tous deux étaient peintres. *Gentile*, demandé par Mahomet II, fut envoyé a ce prince par la république de Venise; ce qui paraît décider en sa faveur, quoique Jean lui ait éte fort supérieur en talent. Mais en même tems, si l'on examine attentivement le dessin conservé a Paris, d'après lequel les gravures de Banduri et celles que je donne ici ont été faites, on n'y peut reconnaître, ni le style de l'Art, tel qu'il était à Constantinople, a l'époque de Theodose, ni celui de l'Ecole de Venise, tel qu'il était au tems des deux Bellini [illegible] celui du renouvellement

Ce dessin, qui se voit actuellement à Paris, dans l'École royale des beaux-arts, avait été donné à l'ancienne Académie de peinture par un particulier nommé Accard; il a 52 pieds de long sur 10 pouces environ de hauteur: les figures sont dessinées a la plume et sans ombres. Outre la gravure exécutée par Jérôme Vallet, d'après une copie réduite à 32 pieds par Paillet, et que le P. le Ménestrier a publiée en 1702, il en a paru assez récemment une autre a Venise, [illegible] ée d'une explication latine. La nouvelle reduction de ce monument que nous présentons ici, a été faite d'après des calques pris sur le dessin original: elle paraitra suffisante, si l'on considère que d'apres les détails qui précèdent, on ne peut guère se permettre que des observations générales sur l'invention et l'ordonnance des sujets

Quant aux dessins du piédestal et de ses ornemens, seuls restes de ce grand monument, je les dois a M. Cassas, artiste français, dont on connaît les talens, et qui a séjourné à Constantinople, où il a vainement cherché, ainsi que beaucoup d'autres voyageurs, les debris de la colonne même.

Je ne sais à laquelle des colonnes élevées à Constantinople a pu appartenir un autre piédestal, dont il existe une ancienne gravure publiée par Ant. Salamanque, avec cette légende au bas: *basamento della colonna di Costantinopolo, mandato a Rafelo da Urbino.* Sa face présente deux victoires soutenant des bouchers ovales et appuyées sur un grand écu, au milieu duquel se lisent les initiales, S P. Q. R. Au-dessous, sur une espèce de socle, sont sculptés trois génies portant des festons de fleurs et de fruits

observe les effets et les suites uniformes de la victoire, plutôt que de véritables opérations de guerre. Ce sont des chevaux et des chameaux chargés de butin, des prisonniers Scythes ou Goths marchant à la file avec leurs femmes, leurs enfans et leurs bestiaux. Au lieu de cette intéressante série d'actions distinctes mais liées entre elles, de ces beaux groupes que nous offre la colonne Trajane, on ne trouve ici qu'une monotone procession, ressemblant beaucoup, à son excessive longueur près, à celle que nous avons déja vue sur un des bas-reliefs de l'arc de Constantin. Une pareille disposition ne peut être excusée, qu'en supposant que la longue suite des bas-reliefs de la colonne Théodosienne ne devait offrir que la représentation d'une marche triomphale. Mais outre le défaut général d'une pareille composition, qui est de produire sur le spectateur l'ennui le plus complet, on peut reprocher aux auteurs de celle-ci, d'y avoir violé à chaque instant toutes les règles d'unité de sujet et de lieu: au milieu des fabriques d'une ville, on apperçoit des forêts, un vaisseau à l'ancre, des pâturages. Si l'intention de l'artiste a été de rappeler, en même tems, la générosité de Théodose à l'égard des peuples vaincus auxquels il distribua des terres, et le soin qu'il prit d'embellir Constantinople d'édifices somptueux de tout genre; il faut avouer qu'il est difficile de reconnaître, dans cet assemblage confus d'objets disparates, le langage propre de l'Art, et que, sous ce rapport, il était déja sensiblement dégénéré.

L'histoire de l'Architecture trouverait, dans ces fabriques, des monumens qui ne seraient pas sans intérêt pour elle, si l'on pouvait croire que l'artiste et le dessinateur aient été fidèles dans la représentation qu'ils en donnent. Quelques uns sont, si l'on veut, nobles et grandioses; mais les statues placées dans les entre-colonnemens nuisent au bel effet des colonnes. Ce fut le goût de la magnificence qui introduisit, dans l'Orient, ce genre de décoration que l'Art aurait dédaigné dans son beau tems. Les arcades d'une proportion allongée, qu'on apperçoit derrière ces fabriques, désignent probablement des aquéducs.

J'ai présenté, en tête de cette planche, un plan du piédestal de la colonne Théodosienne, N° 1, et une vue, N° 2, de ce qui reste aujourd'hui de ce monument sur la place nommé *Arrat-Bazari*, qu'on croit avoir été le *Forum* d'Arcadius. La base est offerte plus en grand sous le N° 3, pour donner une idée de ses ornemens, qui paraissent être d'un goût assez agréable, mais qui sont cependant bien loin du style noble, de l'invention heureuse et de la belle exécution que nous offrent ceux qui enrichissent le piédestal de la colonne Trajane.

Pl. XII. Bas-reliefs tirés de diptyques grecs et latins, et autres ouvrages en ivoire du IVe siècle au XIe

L'Art de la Sculpture, dans la partie la plus importante de ses travaux, celle qui a pour objet de représenter des personnages illustres et des évènemens mémorables, attend en général ses principaux encouragemens de la volonté des princes et de la libéralité des gouvernemens. Le goût des particuliers ne s'élève que bien rarement jusqu'à la Sculpture héroique et monumentale; leur fortune peut encore plus rarement atteindre jusqu'au prix des matières qu'elle emploie et des ouvrages qu'elle exécute : son sort est donc en quelque sorte nécessairement lié à celui de l'état.

Les événemens politiques dont l'histoire des sept à huit premiers siècles de la décadence nous a présenté le tableau, les invasions des barbares, l'établissement successif des Goths et des Lombards, les guerres enfin qui suivirent le repos passager qu'avait procuré la conquête de Charlemagne, ne permettaient pas que l'on s'occupât beaucoup dans l'Occident des travaux de la Sculpture. Aussi l'Art y fut à-peu-près nul. Peu ou point de statues et de bas-reliefs, plus de trophées, plus d'arcs de triomphe; plus de hauts faits à célébrer, plus de grands hommes à immortaliser. La gloire nationale est éclipsée, l'esprit public se tait : l'esprit de religion, qui lui survit et le remplace, fournit presque seul à l'historien les monumens qui peuvent jeter quelque lumière sur cette longue époque.

En Orient, la Sculpture eut, ainsi que les deux autres arts, un sort moins promptement et moins généralement malheureux. J'ai indiqué, dans le tableau historique, quelques uns des nombreux ouvrages dont elle fut occupée depuis Constantin jusqu'à la chûte de l'empire grec; mais j'y ai fait con-

naitre en même tems les causes principales qui ont amené, pendant le cours de dix à onze siècles, la destruction de presque tous ces monumens, qu'il nous serait aujourd'hui si utile d'interroger. A cet égard, rien ne peut remplir la lacune que les ravages du tems et des hommes ont laissée dans l'histoire de l'Art (a). En Italie, la religion est venue à son secours, et, pour les trois premiers siècles du christianisme, les catacombes offrent à son historien de précieuses ressources. Mais, quoiqu'il soit assez naturel de penser que les églises d'Orient, exposées pendant le même espace de tems aux mêmes persécutions, aient aussi fait usage de semblables asyles, on ne trouve dans leurs écrivains aucun renseignement qui puisse diriger les recherches des voyageurs modernes. Les productions de l'Art consacrées en secret à la nouvelle religion, dans cette partie de l'empire romain où elle naquit et fut d'abord propagee, sont donc perdues pour nous, comme toutes celles dont les empereurs grecs, depuis Constantin, enrichirent avec une profusion souvent excessive les principales basiliques de l'Orient.

Forcé, par la disette des monumens, de ne négliger aucun de ceux que mes recherches m'ont fait découvrir, je les présente sur les neuf planches suivantes, comme les seuls qui, pendant la longue et triste époque que nous parcourons, puissent fournir à l'histoire des matériaux utiles.

Les bas-reliefs exécutés en ivoire, que j'ai réunis sur la planche XII, sont empruntés pour la plupart du recueil intéressant publié par Gori et Passeri (*b*). J'ai rapproché les ouvrages de l'Ecole grecque, dans ce genre, de ceux de l'Ecole latine, afin de faciliter la comparaison

Sous le N° 1, un bas-relief sculpté sur une tablette d'ivoire oblongue, represente la création de l'homme et de la femme, et le premier meurtre qui ensanglanta la terre. La composition est assez mal assortie dans ses parties; mais, sous le rapport de l'exécution et du dessin, ce bas-relief, d'un travail grec, est moins imparfait que les deux bas-reliefs latins, N° 3 et 4, qui ornent le pourtour d'un très ancien ciboire, N° 2, et qui représentent l'histoire de Jonas, et les miracles de l'hémorrhoïsse, du paralytique et de Lazare. On reconnait, dans ces ouvrages, le choix des sujets et le faire de ceux qui, au sortir des catacombes et dans les premiers siècles de la liberté du culte chrétien, indiquent si clairement la décadence absolue de l'Art.

Viennent ensuite plusieurs bas-reliefs également exécutés sur ivoire, qui servaient à décorer ce qu'on a appelé plus particulièrement des *Diptyques*. Sans remonter aux usages plus anciens de ces espèces de livres ou de tablettes pliées, *pugillares*, tant chez les Romains que chez les autres nations, nous nous contenterons d'observer que, sous le gouvernement des empereurs, on désignait sous le nom de *diptyques consulaires*, des tablettes sculptées en ivoire, dont les nouveaux consuls se servaient pour faire part à leurs amis de leur élévation, et pour en perpétuer le souvenir. Ils y plaçaient leurs portraits, accompagnés des attributs de leur dignite, et de figures symboliques relatives à quelques faits honorables de leur vie, ou aux lieux confiés à leur administration: ils y faisaient aussi sculpter une représentation anticipée des jeux et des spectacles du cirque qu'ils devaient donner au peuple pendant la durée de leur magistrature. On sait que les empereurs, à l'exemple d'Auguste, et par respect pour l'ancienne forme de gouvernement, se faisaient souvent inscrire au rang des consuls.

Une partie de diptyque, gravée sous le N° 5, offre Justinien sur son trône, décoré des attributs du pouvoir impérial et de ceux de la dignité consulaire. Gori croit que cet ouvrage fut envoyé au senat de Rome: l'extrême beauté du morceau d'ivoire, et l'or dont le travail de la sculpture était rehaussé, semblent appuyer cette conjecture.

Les trois médaillons gravés sous le N° 6, nous font connaitre plus clairement le véritable objet et l'emploi des diptyques: c'est une partie du célebre diptyque grec de Compiègne, qui est du

(*a*) Au défaut des monumens mêmes, on peut consulter avec fruit les notices qu'en a recueillies M. Heyne, dans les savantes Dissertations qu'il a insérées dans les *Mémoires de l'académie de Goettingen*, et dont j'ai déja donné les titres dans une note du *Tableau historique*, p. 77.

(*b*) *Thesaurus veterum Diptychorum Consularium et Ecclesiasticorum*, Floreniæ, 1759, 3 vol. fol. L'usage que je fais de cet excellent ouvrage est suffisamment justifié par le passage suivant que l'on y trouve: *Luculenta præbent exempla hæc Diptycha. . . . . quæ per singulas ætates ostendunt veluti per quosdam gradus sculptorum ingenium, scientiam, studium, artes, sive Græci, sive Romani aut Itali sint.*

VI[e] siècle, et qui a exercé l'érudition de plusieurs écrivains. Une des inscriptions annonce la dignité de consul, et le personnage représenté dans le médaillon supérieur, *Philoxenus*, en porte les attributs principaux; il tient d'une main la *mappa circensis*, signal des jeux publics, et de l'autre le *scipio* ou sceptre consulaire (*a*).

Sous une forme beaucoup plus solennelle, le diptyque de Nuremberg, N° 7, le plus grand, le plus complet et le mieux conservé de tous ceux de la même espèce, nous offre, sur deux tablettes, les attributs du consulat et des autres grandes dignités de l'empire d'Orient, dont *Clementinus* était revêtu en 513. Ce nom est répété, en caractères grecs, dans un cercle tracé au-dessous de l'inscription qui est en langue latine. Le consul est majestueusement assis entre les deux Rome personnifiées, celle de Romulus et celle de Constantin; sous ses pieds, deux jeunes ministres portent des sacs d'où sortent divers monnaies, symbole de la charge de *Comes Sacrarum Largitionum*. Dans la partie supérieure du diptyque, on voit les têtes de l'empereur régnant Anastase et de l'impératrice Ariadne, séparées par une croix: la tête d'Ariadne est gravée plus en grand sous le N° 8 (*b*).

N'ayant pas été à portée de voir ces ouvrages, et de les faire copier sous mes yeux, je ne puis pas être certain que des dessins, destinés à exercer la sagacité des érudits plutôt qu'à faire connaître le style de l'Art, soient, sous ce dernier rapport, d'une fidélité parfaite. A s'en tenir à l'effet général que produit la représentation de ces sculptures, on peut dire qu'on y remarque toujours un certain grandiose dans les formes et dans les poses, caractère distinctif de l'Art grec, dont les traces sont encore visibles même aux âges de sa décadence; mais que l'expression ne s'y trouve plus. Minutieusement occupés du soin d'offrir aux yeux les attributs riches et variés qui annonçaient le rang des personnages, et les vêtemens somptueux dont ils étaient couverts, les artistes de ces tems ont renfermé les traits du visage dans les contours monotones d'une insignifiante rotondité. Il faut ajouter aussi que la destination de ces diptyques en faisait des espèces d'ouvrages d'étiquette, dans la composition desquels les artistes étaient réduits à imiter un patron prescrit par l'usage; et que, toujours très pressés dans l'exécution de leur travail, ils se contentaient de donner aux figures une forme humaine, *humanum vultum*, comme dit Gori. Il en résulte que de pareils monumens, tout précieux qu'ils sont, fournissent peu de moyens de rendre sensible la chronologie de l'Art pendant l'époque où ils ont été exécutés.

Le diptyque grec, désigné par le N° 11, donne lieu aux mêmes observations. L'ordonnance générale de l'ouvrage, la pose du principal personnage, le genre d'ornemens de la chaise sénatoriale, tout y ressemble à ce qu'on voit dans les diptyques des consuls d'Orient, Areobindus et Clementinus; et cette ressemblace a pu contribuer à faire attribuer ce diptyque, qui ne porte point de nom, au fameux Stilicon, ministre et général d'Honorius en Occident, et consul en Orient au commencement du V[e] siècle: opinion qui, si elle était fondée, m'aurait engagé à placer plus haut ce monument.

Les N° 9, 10, 12, ne présentent pas, dans leur ensemble et dans leurs détails, la fastueuse monotonie de ceux qui viennent de passer sous nos yeux. Productions de l'Ecole latine pendant le même intervalle de tems, c'est-à-dire, du IV[e] au VI[e] siècles, ils ont une dureté dans l'aspect des figures, et un désordre ou un défaut d'intelligence dans l'ordonnance, qui annoncent que la décadence en Italie était déja parvenue jusqu'à la barbarie.

L'érudition trouve du moins des consolations dans les ressources que lui offrent les sujets de ces deux ouvrages, pour l'explication des fêtes et des jeux dont ils déterminent l'époque, et dont ils retracent quelques circonstances intéressantes. On reconnait, sur le premier, les figures d'un

(*a*) C'est par inadvertance que, dans la *Table des planches de Sculpture*, pag. 11, pl. XII, n° 6, on a indiqué ces médaillons comme représentant des *demi-figures de femmes*. Le médaillon inférieur, seul, est celui d'une femme qui, suivant quelques uns, désigne la ville de Rome ou de Constantinople; mais le médaillon supérieur offre le buste de *Philoxenus*, avec l'habit et les attributs consulaires. (Gori, *Thes. vet. diptyc.*, tom. II, pl. XV, pag. 23).

(*b*) On n'avait encore aucun moyen pour déterminer le véritable portrait de cette impératrice, puisqu'on n'en connaissait aucune médaille, lorsqu'en 1804, M. Avellino a fait imprimer à Naples une dissertation sur une médaille qui porte le nom d'Ariadne, et qui se trouve dans la collection de M[gr] Augustin Gervasi, archevêque de Campanie. Cette dissertation est pleine d'une érudition très extraordinaire à l'âge qu'avait alors l'auteur. En 1807, il atteint à peine sa dix-neuvième année, et il vient de publier une édition nouvelle des *Capteivei* de Plaute, avec des notes qui sont le fruit de la comparaison de plus de quarante manuscrits. Il annonce un journal numismatique dont il sera l'éditeur.

consul et de deux de ses frères ou parens, de la famille des *Lampadii*. Ils se montrent à mi-corps derrière une espèce de balustrade qui, sous une forme un peu différente, rappelle celles que l'on a vues sur la planche X. Ils sont décorés des ornemens consulaires; le signal qui annonçait le commencement des jeux du cirque est dans leurs mains, et au-dessous d'eux est indiquée une partie considérable du champ où ces jeux s'exécutaient à Rome. Cette partie est intéressante; on y reconnait la *Spina*, l'*Euripus*, les *Tropæa*, l'*Obeliscus*, les *Metæ*, les *Quadrigæ*, les *Aurigatores*. On a supposé que l'exécution de ce diptyque, au lieu d'être ordonnée par un particulier, l'avait été par le sénat lui-même, pour rendre honneur à une famille illustre, qui, à l'occasion des différentes dignités dont elle avait été revêtue, s'était distinguée par sa magnificence dans la célébration des jeux, moyen si sûr de mériter la faveur du peuple romain. La forme longue et étroite de la partie de ce diptyque qui nous est restée, et de celle qui manque, donne lieu de penser que l'une et l'autre servaient de couverture à un volume qui contenait des vers, ou un rescrit, à la louange de ces magistrats.

Le diptyque N° 12, paraît être du même genre que le précédent; mais il a pour objet de célébrer la mémoire d'un personnage bien autrement important. C'est un de ceux qu'aux fêtes annuelles instituées en l'honneur de Romulus, les Romains s'envoyaient en présent: le monogramme placé en tête, nous l'apprend. La première division du bas-relief montre ce fondateur du plus célèbre empire du monde, au moment de son apothéose. Des génies ailés le portent vers les régions célestes où l'attendent les dieux; des aigles, qui s'échappent du bûcher, achèvent l'image de la consécration. L'unité de la composition est rompue, dans la partie inférieure, par la représentation d'une marche triomphale; Romulus y est porté, d'une manière bizarre, sur un char d'une forme plus bizarre encore, traîné par quatre éléphans.

Le bas-relief N° 13, sculpté sur une tablette d'ivoire, nous offre un de ces exemples qui se renouvelleront dans l'histoire de la décadence de la *Peinture*: c'est l'ouvrage d'un artiste grec transplanté en Italie, ou l'imitation du faire grec par la main d'un artiste italien. La preuve en est sensible dans les formes et les draperies des figures, soit sur l'original, soit sur la gravure que Gori en a donnée, dans une proportion plus grande que celle que je présente ici. Tout y ressent le style mêlé des deux Ecoles, toujours distinct mais également défectueux, dans les VIIe et VIIIe siècles. Dans le sujet de l'annonciation, l'ange porte une croix; dans celui de la nativité, la crèche est d'une invention qui passe tout ce qu'on peut imaginer de bizarre.

Le bas-relief N° 14, est, sous tous les rapports, beaucoup moins déraisonnable; et si, dans sa composition, il choque toutes les règles de la perspective, il offre du moins quelques détails ingénieux et quelques expressions touchantes. De ce nombre, est le groupe de l'ange engageant un berger à se rendre près du nouveau-né, et celui des femmes qui prodiguent leurs soins à l'enfant. La figure de la Vierge, étendue sur un lit d'une forme singulière, ne manque aussi ni d'une sorte de grâce, ni d'une majesté douce. Cet ouvrage, de demi-relief, est sculpté en creux sur une tablette d'ivoire jaunie par le tems, mais d'une dimension assez rare, puisqu'elle a 6 pouces de longueur sur presque 5 de largeur, et plus d'un demi-pouce d'épaisseur. La ressemblance entre cette composition et plusieurs autres du même sujet, que je donne dans la section de la *Peinture*, d'après des manuscrits du IXe et du Xe siècle, m'engage à la rapporter à la même date: cependant l'exécution de l'ouvrage, qui est entièrement d'un outil grec, me faisait penser, lorsque j'en fis l'acquisition, qu'il appartenait à une époque antérieure.

Les marques d'une décadence encore plus avancée vont se multiplier dans les monumens suivans de l'Ecole latine. Sur le N° 16, emprunté des bas-reliefs d'un grand diptyque ecclésiastique (*a*), la

(*a*) Une dissertation d'un savant de Nuremberg, rapportée par Gori, tom. I, pag. 232, explique comment des tablettes d'ivoire reçurent le nom de *Diptyques Ecclésiastiques*, d'après les divers usages auxquels on les adapta. Ces diptyques servirent, dans les premiers siècles du christianisme, à inscrire, d'abord les noms des saints et des principaux martyrs, des nouveaux convertis, des bienfaiteurs de l'Église, puis enfin ceux des souverains, des évêques, des seigneurs de paroisse qui avaient le droit d'être ce que nous appelions autrefois recommandés au prône. Les registres des églises leur furent substitués, par la suite, pour la plupart de ces usages. Il arriva souvent qu'un nouvel emploi fit donner à des diptyques originairement profanes le nom de diptyques *ecclésiastiques* ou *mixtes*; et c'est même à cette circonstance que nous en devons la conservation. Le respect pour les livres sacrés suggéra aux chrétiens l'idée de les placer sous des couvertures précieuses

Vierge tenant son fils, entre deux séraphins, nous offre une composition dénuée de toute espèce de style et d'expression: le relief de la sculpture est excessivement applati. Il en est de même du N° 18, tiré de deux tablettes d'ivoire, où l'on remarque la mort de Juda, et le tombeau du Christ sous la forme d'un temple surmonté d'une coupole.

Nous reconnaitrons encore, dans la disposition du sujet gravé sous le N° 19, que l'Ecole grecque, même au milieu des atteintes de la décadence la plus prononcée, conservait toujours sa supériorité sur l'Ecole latine. Le Christ, assis sur un trône richement orné, entre deux personnages de la cour céleste, a dans sa pose un caractère remarquable d'onction et de dignité. Sa mère et son précurseur sont placés près de lui, dans des attitudes peu expressives, mais qui ne manquent pas de noblesse. Ce bas-relief se trouve en tête et formant la première partie d'un magnifique *Triptyque* d'ivoire, ainsi appelé à cause des trois tablettes sculptées dont il est composé : les deux tablettes latérales servent à couvrir celle du milieu. Cette disposition a été fréquemment employée, pendant les bas siècles, pour les tableaux d'autel de l'Ecole grecque, ou de l'Ecole latine d'imitation grecque. Nous en rapporterons des exemples sur les planches XCI, CXII, CXXIV et CXXXIV de la *Peinture*. La date du triptyque sculpté dont nous parlons ici, peut être placée entre le IXe et le Xe siècle : elle est indiquée par plusieurs des sujets sacrés dont l'ouvrage est orné. C'est une époque où les travaux de la sculpture sur ivoire recommencent à se multiplier.

Plus tard, vers le XIe siècle, la même Ecole nous offre, N° 20, l'histoire de St Jean-Baptiste, traitée, sur un diptyque d'argent, d'une manière bien moins heureuse : Hérodiade y présente, dans son maintien, l'affectation la plus gauche.

Les compositions des Xe et XIe siècles, époque la plus désastreuse pour l'Art, qui terminent cette planche, depuis le N° 21, portent si visiblement les signes de la dernière décadence, que je suis dispensé de rien ajouter ici à l'explication que j'ai donnée de ces monumens dans la *Table des planches*. Les Ecoles, grecque, latine, et gréco-latine, semblent y avoir réuni tous leurs efforts pour faire disparaître jusqu'aux dernières traces de l'Art. Je dois observer, cependant, que la plupart des défauts que l'on remarque dans leurs ouvrages, et notamment cette absence de toute expression dans les têtes, cette monotonie dans les compositions, cette roideur dans les attitudes et dans les draperies, peuvent être attribuées aux lois rigoureuses que le culte imposait à cet égard aux artistes, autant qu'à leur propre ignorance. Ne pouvant s'écarter des règles minutieuses que leur prescrivaient la discipline ecclésiastique, ils s'étaient fait, en quelque sorte, une liturgie pittoresque, et ils suivaient mécaniquement, dans leurs ouvrages, des espèces de patrons arrêtés par l'usage : l'Art, chez les Egyptiens, fut resserré dans d'étroites limites par la même circonstance. Cette considération doit s'étendre également à l'exécution de la célèbre porte dont l'ensemble et les details sont retracés sur les huit planches suivantes : son imperfection est extrême, et elle offre une preuve complète de la dégradation où l'Art était arrivé en Orient à cette époque.

Je ne me dissimule point combien de pareils monumens sont au-dessous de ce que demanderait la gravité de l'histoire, et combien il serait à desirer qu'elle pût s'appuyer, dans ses jugemens, sur des ouvrages plus importans et sur des preuves plus évidentes : mais, je le répète, en réclamant de nouveau l'indulgence des lecteurs, il a bien fallu, faute de mieux, faire usage et me contenter des matériaux que je présente. Pour montrer, au surplus, qu'il s'en faut qu'ils soient, par eux-mêmes, aussi dénués d'intérêt qu'on pourrait le croire, j'observerai ici que, comme il sera prouvé à l'article des mosaiques et des peintures des mêmes tems, c'est dans ces ouvrages de sculpture de l'Ecole grecque, exécutés, sous le bas empire, avec tant de froideur et de monotonie, que les maitres italiens ont retrouvé, cachées, pour ainsi dire, sous la cendre, les premières étincelles du feu qui se ralluma chez eux aux XIIe et XIIIe siècles, et qui amena la renaissance de l'Art.

par la matière ou par le travail. Tels étaient les diptyques antiques; et on ne se fit point de scrupule de les employer pour cet usage, après quelques altérations dans les figures profanes dont la Sculpture les avait ornés. Je citerai, comme preuve, les diptyques envoyés par le pape Grégoire le Grand à la reine Théodelinde, que l'on conserve dans le trésor de l'église de Monza. On peut consulter, sur ce sujet, les dissertations de Gori, tom. II, pag. 201; mais il faut aussi voir celles que Frisi, chanoine de Monza, a publiées à Milan en 1794, et dans lesquelles il adopte une opinion différente sur l'origine de ces diptyques

Pl. XIII-XX.
Principale porte de St Paul hors des murs de Rome, [illegible] figures gravées en creux dans le bronze et damasquinées en argent: ouvrages exécutés à Constantinople.
XIe siècle.

Soit que Rome, au XIe siècle, eût perdu l'usage de fondre le bronze et de le travailler en bas-reliefs historiés, soit qu'on y fût persuadé qu'alors cet Art se pratiquoit à Constantinople avec plus d'habileté, Hildebrand, si fameux depuis sous le nom de Grégoire VII, chargé par Alexandre II, en 1070, d'une négociation auprès de l'empereur grec, le fut aussi de faire jeter en fonte la grande porte du temple de St Paul hors des murs de Rome (*a*). Il s'en occupa avec d'autant plus d'empressement, que, possédant l'abbaye de St Paul, il avait à se reprocher d'avoir jusque-là laissé cette église dans un état d'abandon qui allait jusqu'à l'indécence.

La planche XIII représente la porte de St Paul dans son ensemble. Les cinquante-quatre panneaux qui en divisent le vaste champ, sont remplis par des figures d'apôtres, d'évangélistes, de prophètes, et par divers sujets tirés de la vie du Christ, de celle de la Vierge, et des actes des premiers confesseurs de la foi. Toutes ces compositions, reprises en détail et présentées beaucoup plus en grand sur les six planches suivantes, prouvent l'extrême ignorance des artistes du tems. Disposées sans choix, sans intelligence, les figures n'offrent jamais un ensemble raisonné. Lorsqu'elles concourent à une action, leur expression individuelle ou relative est forcée, et dégénère en contorsions et en caricature; lorsqu'elles sont isolées, elles sont sans vie et sans mouvement, sans aucun caractère qui les particularise. Tout ce qu'on peut y remarquer, c'est une espèce de grandeur dans les proportions et une sorte de gravité dans la pose, qui rappellent faiblement le faire de l'Ecole grecque.

La planche XX, est composée de manière à faire voir, aussi parfaitement que si on avait le monument sous les yeux, l'ordonnance et le style des sujets qui remplissent les panneaux, et la forme des caractères employés dans les inscriptions qui expliquent ces sujets (*b*). J'y offre, en outre, une copie des inscriptions, en arabe ou plutôt en syriaque ancien, en grec et en latin, qui nous apprennent la date, les auteurs et l'occasion du monument, en renvoyant par les lettres B, C, D, à la place qu'elles occupent sur la planche XIII: enfin une figure, calquée sur l'original, est destinée à faire connaître le mécanisme de ce genre de gravure en creux. On voit que c'est une espèce de *damasquinerie*, qui ressemble beaucoup à une *niellure*, depuis que le filet d'argent, qui remplissait le sillon tracé dans le bronze, a été presque par-tout enlevé du visage, du contour des membres et du trait des draperies des figures, comme des lettres majuscules employées dans les inscriptions.

Pl. XXI.
Bas-reliefs et sculptures en marbre; ciselures en bronze et en [illegible]
XIIe siècle.

Les productions des différentes branches de la Sculpture, pendant le XIIe siècle, ne sont guère plus heureuses que celles que le siècle précédent vient de nous offrir. Celles que je présente, en haut et en bas de cette planche, sont dues à la ciselure; dans la disette où nous étions de monumens plus importans, il a bien fallu appeler encore ceux-là au secours de l'histoire. Déja nous

(*a*) Peu après l'achèvement de ces portes, et dans le siècle suivant, on adopta, avec une sorte d'émulation, ce genre d'ornement dans plusieurs autres parties de l'Italie, à Pise, à Benevent, à Morreale en Sicile. L'abbé Suger en fit faire de fort belles, en France, pour l'église de St Denis. Les sujets traités sur les panneaux, se ressemblaient beaucoup dans toutes ces portes; le mécanisme du travail y était souvent le même. C'est ce qu'on remarque sur-tout dans l'une des plus anciennes portes de la cathédrale de Pise, qui lui fut donnée vers 1100, par Godefroy de Bouillon, et qui probablement fut aussi envoyée de l'Orient; les gravures y sont incrustées d'argent comme à St Paul de Rome. Cette espèce de Damasquinerie date des époques les plus reculées, puisque Pignorio, dans sa *Dissertation sur la Table Isiaque*, en décrit ainsi le travail: *Nigro veluti encausto, quod...... tenuibus argenti bracteis passim obducitur et supervestitur.*

(*b*) La simple inspection de ces diverses planches, fera sentir combien il a fallu mettre d'attention pour dessiner et graver avec exactitude tous les objets qui y sont représentés. Je sais, qu'au lieu d'offrir ce monument dans son entier et dans tous ses détails, j'aurais pu me contenter d'en copier quelques parties, dans une proportion suffisante pour appuyer le jugement que j'en porte sous le rapport de l'Art; mais j'avoue que l'idée qu'une représentation complète et minutieusement exacte, pourrait offrir des matériaux utiles aux savans qui s'occupent de nos antiquités ecclésiastiques, m'a déterminé à entreprendre le travail, aussi long que fatigant, dont j'offre ici le résultat.

Ciampini, à qui l'érudition religieuse et même l'érudition profane ont tant d'obligations, et qui fut un des premiers dont la maison, à Rome, devint un musée ouvert aux recherches des savans, a publié une gravure des portes de St Paul, accompagnée d'explications, dans le t. I de ses *Vetera Monimenta*. Dans celle-ci comme dans les autres, l'ignorance ou l'incurie des dessinateurs et des copistes, lui a fait commettre un grand nombre d'erreurs et d'omissions, dont le détail serait beaucoup trop long, mais que l'on reconnaîtra facilement, en comparant la planche et les explications de Ciampini, soit avec ma planche générale XIII, soit avec les six planches partielles qui la suivent. J'ai relevé avec exactitude, et mis fidèlement à la place qui leur appartient, les inscriptions explicatives des sujets, que Ciampini a quelquefois transposées ou mal lues, et, pour plus de fidélité, j'ai laissé subsister, sur mes gravures, les fautes d'ortographe que présentaient les inscriptions originales. Ce n'a pas été sans une fatigue extrême, que s'est fait un travail aussi minutieux, sur cinquante-quatre panneaux couvrant un espace d'à-peu-près 15 pieds en hauteur et 10 pieds en largeur. Combien de fois il a fallu monter et descendre, avant de terminer cette vérification! J'ai été secondé, dans la laborieuse tâche que je m'étais imposée, par dom Laurenti, religieux bénédictin de l'abbaye, plein de zèle et de capacité, quoique fort jeune alors (en 1783

avons déploré la perte des ouvrages du même genre que l'on avait consacrés en si grand nombre au service des églises, pendant les premiers siècles de la liberté du christianisme: nous en allons décrire qui furent destinés au même usage dans des siècles postérieurs. Pendant l'une et l'autre époque, cet emploi de la ciselure et de l'orfèvrerie ne fut pas sans utilité pour la conservation de l'Art, au moins dans quelques unes de ses parties.

Le N° 1 représente la partie inférieure des portes d'une armoire ou d'une grande châsse, contenant diverses reliques, que l'on conserve dans l'Oratoire connu sous le nom de *Sancta Sanctorum*, situé à Rome, près de St Jean de Latran. Les ornemens qui couvrent ces portes, sont en lames d'argent travaillées au ciselet, et ont été exécutés vers la fin du XIIe siècle, sous le pontificat d'Innocent III. Les figures 2, 3, 4 et 5, prises dans les parties supérieures et latérales des mêmes portes, ont été dessinées plus en grand, pour en faire mieux connaître le style. Tout, dans ce monument, porte l'empreinte de la barbarie dans laquelle se trouvait alors plongée l'Ecole latine.

On voit au bas de la planche, sous le N° 13, une autre magnifique ciselure en argent. C'est une table longue d'environ 9 palmes romains; elle sert de devant d'autel dans la cathédrale de *Città di Castello*, l'ancien *Tiphernum Tyberinum*, et lui fut donnée par le pape Célestin II, qui a régné de 1143 à 1144. L'ensemble de cette composition, l'ordonnance des sujets qui remplissent les quatre grands panneaux, et qui sont choisis avec assez d'intelligence dans la vie de J. C., l'image du Rédempteur dans toute sa gloire qui en occupe le milieu, enfin le style général qui ne manque pas de dignité dans les formes et dans les draperies; tout me persuade, et j'ose croire que mon opinion sera partagée par les observateurs attentifs, par ceux sur-tout qui consulteront les monumens que je présente dans la section de la *Peinture*, tout me persuade, dis-je, que cette ciselure, quoique du même âge à-peu-près que la précédente, est un ouvrage moins barbare de l'Ecole grecque, et qu'elle fut ou achetée en Grèce, ou exécutée en Italie par des maîtres grecs qui s'y trouvaient alors, et qui commençaient même à y former quelques élèves.

On pourrait en dire autant d'une figure de vertu (*a*), représentée sous le N° 7, et qui est sculptée de bas-relief sur la porte en bronze de la chapelle dédiée à St Jean l'Evangéliste, dans le baptistere de St Jean de Latran. Cette porte a été exécutée en 1195, par les ordres de Célestin III (*b*). La figure que nous en empruntons, quelle que soit l'Ecole qui l'ait produite, offre certainement, dans ses proportions et dans le jet de ses draperies, un faire supérieur à celui des figures d'un ciselet purement romain, qui sont placées sous les cinq premiers numéros de cette planche: cependant ces dernières sont antérieures à l'autre de quelques années.

Le bas-relief, N° 6, choisi parmi ceux qui décorent la façade d'entrée de la cathédrale de Modène, qui fut terminée au commencement du XIIe siècle, peut servir à démontrer toute la difformité des ouvrages de l'Art, dans les lieux où, privé des secours dont nous venons de parler, il était abandonné à des ouvriers indigènes (*c*).

C'est sans doute à la fréquence des communications que les Pisans conservèrent avec l'Orient, et au séjour des artistes grecs parmi eux, qu'il faut attribuer la supériorité qu'ils montrent encore

(*a*) Ciampini a publié cette figure, tom. I, pag. 239, parcequ'il trouve, dans ses accessoires, beaucoup de particularités qui intéressent *rem ecclesiasticam* il la décrit comme une figure d'homme, et pense que ce pourrait être celle de Célestin III

(*b*) On voit, sur cette porte, deux inscriptions gravées. La première, placée sur le battant droit, doit se lire ainsi, en rétablissant les abréviations: *Anno V, pontificatûs domini Celestini III papæ, Cencio cardinali sanctæ Luciæ, ejusdem domini papæ camerario, jubente, opus istud factum est.* La seconde, gravée sur les archivoltes des deux arcs figurés sur le battant gauche, est ainsi conçue: *Hujus operis Ubertus et Petrus fratres magistri Lausenen fuerunt*

Les noms des sculpteurs qui ont exécuté cette porte, sont ici clairement indiqués, mais il n'en est pas ainsi du nom de leur patrie. On pourrait, dans *Lausenen*, être tenté de reconnaître la ville de Sienne, incorrectement indiquée; mais le P. La Valle ne fait aucune mention d'eux dans ses *Lettere Sanesi*. Cependant, en faveur de l'opinion qui attribue ce monument à l'École italienne, j'ajouterai que *Rasponi*, dans son ouvrage *de Basilicâ et Patriarchio Lateranensi*, fait mention d'une porte à-peu-près semblable, exécutée par des artistes du même nom et natifs de Plaisance, *Placentini*.

(*c*) Les bas-reliefs sculptés sur la principale façade d'entrée de la cathédrale de Modène, sont incontestablement l'ouvrage d'un sculpteur italien, nommé Viligelmo ou Guglielmo. L'inscription qu'on y lit encore et que nous ayons rapportée dans l'explication de ce bas-relief, *Table des planches*, pag. 17, N° 6, ne peut laisser aucun doute à cet égard. Mais je dois ici rectifier une incorrection qui s'est glissée au commencement du second vers; au lieu de *Clarte*, il faut y lire *Claret*.

Cette erreur est due à Vedriani, dans l'ouvrage duquel, comme tant d'autres, j'ai puisé cette inscription; elle vient de ce qu'il a mal interprété l'abrévation CLARE qui se voit dans l'original, faisant ainsi d'un verbe le nom propre du sculpteur.

Tiraboschi est le premier qui, avec son exactitude ordinaire, ait relevé cette méprise d'un écrivain qui, ayant, comme Modenois, le monument sous les yeux, devait inspirer à ceux qui ont suivi sa leçon une confiance entière. Tiraboschi, *Notizie de' Pittori, etc., Modenesi*, pag. 225

dans ces tems de barbarie. Cette supériorité nous est attestée par plusieurs monumens, et notamment par le bas-relief N° 8, sculpté, pendant le XIIe siècle, sur l'architrave de la porte orientale du baptistère de Pise. La différence de style, entre ce morceau et le N° 6, est tellement marquée, que l'on peut placer le premier au rang des productions qui, vers la fin du même siècle, laissent appercevoir quelques lueurs de la renaissance de l'Art, dans cette même Pise, dont l'Ecole devait rendre à la Sculpture, comme nous le verrons dans peu, des services bien autrement importans.

Les figures N° 9, 10, 11 et 12, représentent des monumens exécutés hors de l'Italie, dans des contrées qui en sont voisines. Décrites dans la *Table des planches*, elles font connaître quel était, dans ces tems malheureux, l'état de l'Art, dans des pays qui avaient fait autrefois partie de l'empire romain.

Pl. XXII.
Bas-reliefs exécutés [illegible]
XIIIe siècle.

Rome nous offre aussi, dès les premières années du XIIIe siècle, la preuve d'une espèce d'amélioration de l'Art, dans des bas-reliefs qui décorent la porte principale de l'église de Ste Sabine, au mont Aventin. Ces bas-reliefs, distribués en panneaux, sont sculptés en bois, et représentent divers sujets connus de l'ancien et du nouveau Testament, et quelques autres moins faciles à expliquer. Le haut de la planche offre le développement entier de tous les panneaux ou compartimens qui forment la partie supérieure de la porte; en bas, sous les N° 7 et 8, on a répété, plus en grand, les bas-reliefs marqués C et D, et, dans une proportion plus grande encore, on a donné, sous les N° 5 et 7, deux figures tirées du bas-relief A B.

Parmi les sujets que nous présente cette porte, il en est plusieurs qui sont composés avec une sorte de précision, et même avec quelque intérêt: tel est celui qui porte la lettre D, développé plus en grand sous le N° 8. Mais, dans la plupart, la proportion des figures est généralement courte et pesante, les détails ont peu de correction, et les draperies, sans mouvement, n'annoncent aucune connaissance des dessous. Malgré ces défauts, une sorte de tendance vers le mieux semble indiquer ici le commencement du XIIIe siècle, et permet de rapporter à cette époque un ouvrage dont aucun document écrit ne fixe la date. Le genre de décoration adopté pour cette porte, peut d'ailleurs être regardé comme une imitation des ouvrages exécutés en bronze, dans les XIe et XIIe siècles, pour orner les portes des églises du premier ordre, telles que St Paul. Ajoutons que la modestie de la matière employée à Ste Sabine, convenait à un ordre religieux naissant: c'était celui de St Dominique, auquel Honoré III, qui régnait de 1216 à 1227, concéda l'église que Célestin Ier avait bâtie, en 421, sur les fondemens de la maison de la sainte.

Le chambranle et le couronnement en marbre qui servent aujourd'hui d'encadrement à la porte de Ste Sabine, appartiennent à la porte ancienne de cette belle église, et en attestent encore la magnificence. La décoration en est du meilleur style, comme on peut le voir par la portion gravée sous le N° 4, et elle contraste avec le choix des ornemens de la porte actuelle, qui, quoiqu'ils ne manquent peut-être pas d'agrément, n'ont rien de la gravité que le lieu et la destination exigeaient.

Pl. XXIII.
Tabernacle de S. Paul hors des murs de Rome.
XII. siècle.

La continuation d'une sorte de progrès dans les travaux de l'Art, se reconnaîtra sur les deux planches suivantes, qui offrent plusieurs statues faites à Rome par des artistes romains ou du moins italiens.

Dans l'explication de la planche XIII de la section de l'*Architecture*, j'ai cité le tabernacle, *ciborium*, de l'église de St Paul hors des murs, en parlant de l'origine et du caractère de ce genre de couronnement, destiné à couvrir l'autel principal érigé au-dessus de ce qu'on appelait la *confession*, dans les anciennes basiliques. Je présente ici ce tabernacle sur une échelle assez grande pour en faire connaître la forme générale et les principaux détails. Les sculptures qui décorent, à l'extérieur et dans l'intérieur, presque toutes les parties de ce monument, prouvent, malgré leur défectuosité, que l'Art commençait à se soustraire à la barbarie dont naguere il portait l'empreinte.

Le sculpteur, probablement pour donner une idée de son habileté, *della sua bravura,* a imaginé de placer, dans l'intérieur du tabernacle, deux anges presque de ronde-bosse, qui semblent descendre du ciel, pour offrir, l'un une couronne, et l'autre de l'encens. Je présente, sous les N° 4 et 5, ces deux figures que l'on ne peut voir dans le N° 1, et qui, si elles ont peu de grâce dans leur attitude, ne manquent pas de hardiesse et d'une certaine correction. On trouve moins de grâce encore dans les autres figures, et notamment dans celles d'Adam et d'Eve, N° 2 et 3, qui remplissent les tympans de l'arc ogive, sur la face opposée à celle que la gravure fait voir.

Il y a lieu de croire que ce mieux, dans l'Art, tout faible qu'il est encore dans le monument qu'on a sous les yeux, était dû à quelque élève de l'Ecole Toscane, au sein de laquelle, dès le milieu du XIII[e] siècle, on vit poindre les premiers rayons de la renaissance à Pise et à Florence. Le nom d'*Arnolfus,* inscrit sur le socle de l'une des petites pyramides placées au haut du tabernacle, ne peut être que celui d'*Arnolfo-di-Lapo,* Florentin, dont Vasari dit, qu'indépendamment de ce qu'il avait étudié l'Architecture sous son père, il s'était aussi appliqué au dessin sous *Cimabuè*, *per servirsene anco per la Scultura* (*a*).

Pl. XXIV.
Mausolée du cardinal Gonsalvo à Ste Marie majeure, à Rome
XIII[e] siècle

En lisant, sur l'inscription gravée au bas du mausolée que présente cette planche, *Hoc opus fecit Johannes, magistri Cosmæ, civis Romanus*, on serait tenté de regarder Jean, fils de Cosma, comme l'auteur de la totalité de ce monument. Mais, si l'on se rappelle les détails dans lesquels je suis entré, dans une note placée à la fin de l'explication de la planche XXVIII de l'*Architecture*, sur le genre de travaux auquel se sont livrés les différens membres de cette famille, qui n'étaient que de simples sculpteurs-marbriers, on restera convaincu que tout ce qui appartient ici à Jean Cosma, c'est l'éxécution des moulures et des divers ornemens d'architecture. Du reste, en considérant avec attention l'ensemble de ce monument, la forme pyramidale de son couronnement, celle de l'arc en trèfle qui en fait l'ouverture, les deux ordres de pilastres superposés qui le flanquent de chaque côté, les mosaïques de deux espèces dont il est décoré à l'intérieur comme à l'extérieur, enfin, et sur-tout, les statues des deux anges en pied qui accompagnent celle du personnage couché sur le tombeau; on reconnaîtra, dans toutes ces parties, une telle ressemblance de style entre le mausolée du cardinal Gonsalvo et le tabernacle de S[t] Paul, que l'on sera facilement disposé à croire que les deux compositions, étant de la même époque, et portant également le caractère de l'Ecole toscane au XIII[e] siècle, sont dues au même maître. J'ajouterai que, selon Vasari, le Florentin Arnolfo-di-Lapo fut employé à des ouvrages de sculpture dans l'église de S[te] Marie majeure (*b*).

Pl. XXV
Globe céleste cufico-arabe, du musée Borghia, à Velletri.
XIII[e] siècle.

La rareté des monumens de l'Art moderne dans les contrées orientales, ne nous a pas permis de négliger celui qui remplit la planche XXV, quoiqu'il appartienne à l'un des genres inférieurs de la

(*a*) Le même biographe, dans une addition à la vie d'Arnolfo, placée au commencement du tom. I, dans l'édition de 1568, cite plusieurs ouvrages de sculpture exécutés par cet artiste, à Rome, dans l'église de S[te] Marie majeure, et ailleurs. On voit de lui, dans la cathédrale d'Orviète, le tombeau de Guillaume de Bray, qui, suivant Ciacconi, naquit dans le diocèse de Sens, fut archidiacre de Reims, puis cardinal du titre de S[t] Marc, et mourut à Orviète en 1282. Le P. La Valle, dans *l'Histoire du Dôme d'Orviete*, Rome 1791, in-fol., décrit le tombeau du même cardinal, orné de mosaïques et de statues, et ajoute qu'on y lit, *hoc opus fecit Arnolphus.* Parmi les bas-reliefs qui décorent la façade de l'église, on en attribue quelques uns à Arnolfo.

Je trouve encore, dans les *Lettere pittoriche Perugine* d'Annibal Mariotti, *Perugia* 1788, in-8°, pag. 24, que, l'an 1277, les habitans de Pérouse prièrent Charles I d'Anjou, roi de Naples, de leur céder *il rinomato scultore Arnolfo di Lapo*, alors attaché à son service, pour faire quelques ouvrages de sculpture dans leur ville, notamment ceux de la fontaine sur la place publique : le roi le leur accorda par un diplôme que Mariotti rapporte. Il résulte de ces divers documens, qu'Arnolfo, quoique plus particulièrement consacré à l'Architecture, s'occupa aussi de Sculpture; et qu'en conséquence c'est bien lui qui est désigné, sous ces deux rapports, par le nom que l'on lit sur le tabernacle de S. Paul.

Quant à ce *Pierre*, indiqué ici comme le compagnon d'Arnolphe, *cùm suo socio Petro*, il est probable qu'il était de la famille des *Cosma*, sculpteurs-marbriers, dont j'ai parlé dans une note à l'article de la planche XXVIII d'*Architecture*, et qui, à cette époque, étaient employés au mausolée du cardinal Gonsalvo, gravé sur la planche suivante, et aux ornemens du cloître de S. Paul hors des murs; ouvrages dont le style et le travail ont une analogie évidente avec ceux du tabernacle qui fait le sujet de cette planche.

(*b*) Selon Ciacconi, ce cardinal, né noble espagnol, s'appelait Roderic *Gonsalvo* ou *Gonsalvi.* Il avait été chanoine de Burgos, archevêque de Tolède, et évêque d'Albano. — On peut voir, à ce sujet, les *Memorie Storiche d'Alba*, aujourd'hui *Albano*, Rome 1757, in-4°, pag. 219; ouvrage de M. Ricci, qui est écrit avec une grande exactitude. Marangoni, dans sa *Storia di Sancta Sanctorum*, pag. 314 et 331, donne une gravure du mausolée du cardinal Gonsalvo, et en décrit les parties principales. Le P. La Valle pense que ce monument est de 1299. *Storia del duomo d'Orvieto*, pag. 264.

Sculpture. C'est un globe de cuivre jaune, N° 1, représentant la sphère céleste, sur lequel les figures des constellations sont tracées par une espèce de damasquinerie. Les N° 2 et 6 offrent le développement des deux hémisphères, et font connaître le style de l'ouvrage.

Deux inscriptions cufico-arabes, en caractères de proportions différentes, N° 7, nous apprennent la date et l'auteur de ce globe. Sur la première on lit : *Par les ordres et sous la protection de notre maître le sultan Alkamel, savant, juste, défenseur de l'univers et de la foi musulmane, Mohammed Ben-Abi-Beckr Ben-Ajud, toujours invincible.* Il était neveu du grand Saladin, et VIe roi d'Egypte. La seconde inscription porte : *Tracé par Caissar Ben-Abi Alcasem ben Mosafer Alabraki Alhanafi, l'an 622 de l'hégire* (1225 de l'ère chrétienne); *il a avancé de 16° 46' la position des étoiles indiquée dans l'Almageste de Ptolémée.*

Cet ouvrage arabe a été transporté du Portugal à Velletri, où il se trouve aujourd'hui parmi les raretés qui forment le célèbre musée du cardinal Borgia, dont la mémoire sera toujours chère à ceux qui s'intéressent aux progrès des connaissances humaines. Il en confia l'explication à MM. Toaldo et Assemani, professeurs à Padoue, l'un d'astronomie et l'autre de langues orientales. Ces deux savans ont publié, en 1790, les résultats de leurs recherches, dans une dissertation que les amateurs d'astronomie consulteront avec fruit, mais qui est, par son objet, entièrement étrangère au sujet que nous traitons. Ils regardent ce globe céleste comme le plus ancien qui soit connu jusqu'à présent, ce qui suffit pour le recommander à l'attention de ceux qui s'occupent de l'histoire de la science (*a*) : quant à nous, il ne nous intéresse, qu'en ce qu'il constate, jusqu'à un certain point, l'état de l'Art, au commencement du XIIIe siècle, dans des contrées où précédemment il avait été deux fois si distingué, d'abord par son caractère original, puis par une belle imitation de l'Ecole grecque Il serait dificile de trouver un monument qui nous l'offrit plus dégradé qu'il ne l'est dans les figures de cette sphère céleste, dont trois, N° 3, 4, 5, ont été calquées sur l'original

Quant au mécanisme du travail qui a tracé ces figures, voici ce que l'on observe : les contours des constellations sont formés par trois lignes creusées sur le fond; les deux lignes en dehors sont plus légères et remplies de *niello;* le trait du milieu, plus large, est incrusté d'un filet de cuivre ou d'émail rouge. Les étoiles sont indiquées par une rondelle d'argent aussi incrustée : les caracteres des deux inscriptions sont tracés de la même manière que les figures.

Pl. XXVI. [illegible] sculpture, exécutés en Italie. [illegible] V^e au XIIIe siècle.

On a vu qu'après avoir démontré, par des monumens importans et incontestables, la décadence de l'Art dans le IVe siècle, et sa chûte précipitée jusqu'au VIe, j'avais été réduit, pendant tout le cours d'une longue et déplorable époque, à faire usage de monumens qui ne présentaient souvent qu'un faible intérêt quant à leur destination, ou qu'une douteuse authenticité quant à leur date précise. Il en est résulté, que les planches destinées à offrir les productions des VIIe, VIIIe, IXe et Xe siècles, n'ont pu être remplies de manière à donner, pendant chacun de ces siècles, une idée précise de la marche de l'Art, dont les travaux ne nous ont plus frappés que par leur monotone difformité.

Ne pouvant remédier à un inconvénient inhérent en quelque sorte à la nature du sujet que je traite, j'ai pensé qu'il ne serait pas sans utilité, au moment où nous arrivons au terme de nos recherches, si souvent incomplètes, à travers les tems de la barbarie, de jeter en quelque sorte un coup-d'œil général sur la route que nous avons parcourue. C'est dans cette intention que j'ai réuni, sur la planche XXVI, un certain nombre de monumens pris dans tous les siècles, depuis la fin du IVe jusqu'au commencement du XIIIe. Ce tableau en masse acquiert un effet historique plus frappant, et paraît propre à ranimer l'attention épuisée par l'exposition successive de tant de faits divers.

La description de ces monumens, que j'ai donnée dans la table des planches, me dispense d'en présenter ici une explication détaillée. Je ne pourrais aussi, sans tomber dans des redites fatigantes,

(*a*) Je leur laisserai à juger, après avoir décidé la question de priorité, de l'analogie qui se trouve entre les figures tracées sur ce globe, et celles que l'on voit sur une sphere céleste donnée par Strutt, tom. I, planche XXI de son ouvrage intitulé, *The Chronicle of England* Londres 1777, in-4°. Il a pris cette sphere dans un ancien manuscrit qui se trouve au Musée britannique, *in the Harleian library*, et qu'il présume être du IXe siecle

m'imposer le devoir d'examiner séparément chacun d'eux, sous le rapport de la composition et du style, puisque tous nous présentent plus ou moins, dans leurs formes bizarres, le même type d'ignorance, de barbarie, et souvent même d'extravagance. Je me contenterai donc de désigner particulièrement à l'attention du lecteur quelques uns de ces monumens, qui, soit par leur destination, soit par leur caractère propre et par la singularité des détails qu'ils renferment, soit enfin par l'importance des époques qu'ils rappellent, ont plus de droits à son intérêt.

Par exemple, dans les bas-reliefs N° 1 et 5, exécutés l'un au IVe ou Ve siècle, et l'autre au VIIe, et qui représentent tous deux l'Annonciation, on peut remarquer que l'action se passe, dans l'un, en présence d'une femme qu'on apperçoit à une espèce de porte ou de fenêtre au fond de la chambre, dans l'autre, en présence d'un enfant, qu'il est encore plus étrange de trouver en tiers dans cette scène mystique.

Le sarcophage gravé sous les N° 2, 3 et 4, est une nouvelle preuve de l'intérêt que nous avons vu que Théodoric, roi des Ostrogoths, accordait aux travaux des arts. Une lettre du recueil de Cassiodore nous a conservé le nom de Daniel, sculpteur du VIe siècle, que ce prince chargea d'orner des urnes funéraires (a). J'en ai vu plusieurs qui existent encore à Ravenne, et qui, comme celle-ci, ne sont pas sans quelque mérite dans la forme et dans l'exécution.

Moins heureux sous les princes lombards qui succédèrent à Théodoric, et qui n'avaient pas, comme lui, l'avantage d'avoir été élevés à Constantinople, l'Art éprouva une dégradation extrême, en Italie, dès la fin du VIe siècle et pendant tout le cours du VIIe. Les ornemens ridicules des chapiteaux et de la façade de l'église de St Michel, à Pavie, que j'ai donnés sur la planche XXIV de la section de l'*Architecture*, font foi de l'état de grossièreté dans lequel se trouvait alors la Sculpture. Elle nous présente le même caractère dans le bas-relief N° 8, placé, à Monza, sur la porte principale de l'église de St Jean-Baptiste, que la reine Théodelinde fit construire au commencement de son règne. Sur la ligne inférieure, St Pierre, St Paul et la Vierge assistent au baptême de J. C., lequel est plongé dans un fleuve indiqué par une espèce de roc ondulé qui couvre la figure jusqu'à mi-corps. Sur la ligne supérieure, l'artiste, ou plutôt l'ouvrier, a représenté la fondatrice, accompagnée de son royal époux et de sa famille. Une poule et sept poussins, sculptés dans un angle, pourraient être regardés comme un emblème de cette princesse, si l'on ne savait que ses enfans furent moins nombreux. Les deux couronnes, N° 7 et 9, sont des offrandes également consacrées dans l'église de St Jean-Baptiste par la piété de Théodelinde : l'une est d'or, enrichie de figures ciselées; l'autre est célèbre en Italie sous le nom de *Corona ferrea* (b).

Les deux Paladins de Charlemagne, Roland et Roger, que l'on voit sous le N° 14 répété, sont sculptés en bas-relief sur pierre, au-dessus de la porte de la cathédrale de Vérone. Ils sont du IXe siècle, et par conséquent peu éloignés de l'époque que les faits d'armes de ces guerriers avaient rendue célèbre.

Les bas-reliefs qui portent les N° 13, 15 et 16, servent d'ornemens de tabernacle et d'autel à Milan et à Vérone. On y voit les sujets ordinaires que la Sculpture et la Ciselure traitaient aux IXe et Xe siècles, et la pitoyable exécution des travaux de l'Art, même dans des villes et dans des églises principales. Ils offrent quelque utilité pour l'histoire, parcequ'ils portent les noms des artistes qui les ont faits, *Pelegrinus* et *Wolvinus*. On doit même penser que *Wolvinus*, auteur du bas-relief N° 16, jouissait d'une grande considération, puisqu'il lui a été permis de s'y représenter lui-même couronné par St Ambroise : le double *W* de son nom, pourrait faire douter qu'il fût d'une origine italienne. On peut s'étonner que, malgré l'encouragement que leur offraient de pareils honneurs, les arts fussent alors exercés par-tout avec si peu de succès. Leurs productions furent encore plus

(a) *Quarum beneficio cadavera in supernis humata, sunt lugentium non parva consolatio.* Cassiodore, *Variarum*, lib. III, ep. 19.

(b) On l'appelle *ferrea*, parceque, quoique d'or dans sa partie extérieure, elle est en dedans cerclée d'une lame de fer qui provient d'un des clous de la croix de J. C. Elle fut envoyée à Théodelinde par le pape Grégoire le Grand, pour prix des soins qu'elle s'était donnés pour faire abandonner à son mari les erreurs d'Arius.

Cette couronne qui, depuis ce tems, a toujours servi à l'inauguration des rois d'Italie, a été le sujet de beaucoup de discussions pour en constater l'origine et l'emploi. On peut voir Muratori, *Anecd Litt.*, tom. II; et Juste Fontanini *Dissertatio de Coronâ Ferreâ etc.*, Romæ, 1717, in-4° fig.

déplorables au siècle suivant; et enfin pendant le XIe et presque jusqu'à la fin du XIIe, ils tombèrent dans le dernier degré d'ignorance et de grossièreté, *di Goffezza Spaventevole*.

Aux tristes preuves que nous en avons données sur les planches précédentes, nous ajouterons celles qu'offrent ici, pour les mêmes siècles, les N° 17, 18, 25, 26, 27. Les travaux qu'ils représentent avaient cependant pour objet, soit d'embellir des édifices considérables, soit de celébrer des événemens ou des personnages intéressans.

Sous le N° 17, on voit un bas-relief exécuté sur l'architrave de la porte d'un monastère que Landulphe, archevêque de Milan, fit construire vers la fin du Xe siècle (*a*).

Les N° 25, 26 et 27, appartiennent à la fin du XIIe siècle, et sont, s'il est possible, encore plus défectueux. Dans de pareils ouvrages, nous n'avons plus à nous occuper de cette cause première de la décadence, de cet oubli absolu de la beauté, principe de l'Art antique : les choses sont arrivées à un tel point, que nous pouvons à peine reconnaître la forme et la démarche humaines, dans ces figures courtes, larges et basses, de soldats, dont quelques uns ont la tête aussi grosse que le corps. Cependant ces bas-reliefs ont été faits pour décorer l'une des principales entrées de la ville de Milan, la porte dite *Romaine;* ils sont l'ouvrage d'un sculpteur nommé *Girardus de Castegnianega* (*b*), probablement choisi parmi les meilleurs du tems, et qui ne craint pas de se comparer lui-même à Dédale; ils sont destinés à perpétuer le souvenir d'une des époques les plus glorieuses de l'histoire des Milanais, celle où, vainqueurs des troupes impériales, ils rebâtirent leur ville et leurs murailles, que Frederic Barberousse avait fait brûler et râser en 1162. La partie de ces bas-reliefs que l'on a gravée ici, représente la rentrée des troupes de la ligue lombarde, et le nom des villes qui la composaient s'y trouve rapporté; un moine marche à la tête de l'armée, portant un drapeau surmonté d'une croix.

Les bas-reliefs N° 18 et 23, servent à prouver qu'on n'était pas alors plus habile dans la représentation des animaux que dans celle des figures humaines. C'est, quant au faire, la même ignorance des premiers principes du dessin, la même absence de tout sentiment. Sur le premier, on voit un homme courant à cheval, et tenant à la main une balance dans chacun des bassins de laquelle est une demi-figure (*c*). Dans l'ensemble du cheval et dans le détail de ses membres, on ne retrouve pas la plus légère trace soit d'imitation de formes, soit d'expression de mouvement; c'est une lourde masse attachée au fond de la pierre. Le cavalier nous offre les mêmes défauts : il est placé sur le cheval, mais il ne s'y tient pas; son bras étendu ne désigne qu'une situation; tout est immobile. L'homme et le cheval, sur le N° 23, quoique d'une exécution fort grossière, présentent peut-être un peu plus de vérité (*d*).

Combien sont plus près de cette vérité, dans leur aspect général et *nella loro mossa*, les hommes et les chevaux que l'on voit sous les N° 19, 20, 21 et 22. Ce sont des fragmens de bas-reliefs antiques, en terre cuite, trouvés en 1784 à Velletri, et recueillis pour le musée du cardinal Borgia. Son éminence a bien voulu me donner celui du milieu; les trois autres ont été décrits et gravés dans une dissertation du P. Becchetti. Ce savant dominicain, aujourd'hui évêque *della Pieve*, y établit, d'après Pline, que, chez les Volsques, dont Velletri était une ville capitale, les arts furent cultivés longtems avant la fondation de Rome; et il emploie avec raison ces bas-reliefs, malgré tout ce qu'on peut y desirer, comme un témoignage qui s'acorde avec les preuves historiques. Monumens de la plus haute antiquité, je les ai placés ici au milieu des ouvrages de la Sculpture arrivée au dernier degré de dégradation, afin que la comparaison des uns et des autres fit mieux sentir la différence qu'il y a entre l'enfance de l'Art et sa décrépitude.

(*a*) Il fut bâti près de la ville, *ad Locum*, disent les chroniques, *ubi antiquitus tres Moros*, ce qui donnerait une origine reculée, dans le Milanais, à la culture de cet arbre, source féconde du commerce immense de soie qui se fait dans cette partie de l'Italie. C'est ainsi qu'un lieu des environs de Rome, situé près de la voie Labicane, était appelé *ad duas Lauros*.

(*b*) Dans l'explication qui a été donnée de ce bas-relief, *Table des planches*, pag. 21, N° 25, 26, 27, les noms du sculpteur et des directeurs de l'ouvrage ont été confondus. Il faut lire « cet ouvrage, exécuté à la fin du XIIe siècle, porte le nom du sculpteur *Girardus de* « *Castegnianega*, et ceux des directeurs *Guillielmus Burrus* et *Prevede Marcellinus* ». Giulini, *ibid*, tom. VI, pag. 196.

(*c*) Sur le plan du chapiteau informe qui termine la colonne, on lit ces mots : *Mensura recta pensat.... cernite servantes vestras à crimine*

(*d*) Dans la notice qui a été donnée de ce bas-relief, *Table des planches*, pag. 21, n° 23, il faut réformer le nom du sculpteur *Clarte Viligelmo*, et lire seulement *Viligelmo*

Les productions Volsques nous offrent l'Art dans son état primitif et pour ainsi dire brute; il est à son premier degré d'invention. Les formes y sont encore indécises et sans articulations prononcées, mais la pose est juste, le moment vivement indiqué; les hommes et les chevaux obéissent à leurs fonctions avec la vérité de la nature. Voyez l'un, penché sur les traits de l'attelage, modérer l'effort de ses coursiers, sans embarras, sans agitation; voyez les deux autres, droits sur le char, guidant avec tranquillité leurs chevaux au pas; leur œil fixe en étudie, leur main légère en ressent le mouvement prêt à s'accélérer. Mais rien, à mon gré, n'est au-dessus de l'expression générale du fragment N° 21. Comme sont intimement et fortement unies les actions des coursiers qui s'élancent et des hommes qui jettent leur javelot! Comme le cavalier presse de la cuisse et du genou son cheval étreint avec vigueur! Et avec quoi l'artiste est-il parvenu à imprimer à son travail ce caractère de vérité et d'énergie? Il n'avait encore à sa disposition aucun des moyens que la connaissance de l'anatomie et l'étude des effets musculaires lui ont fournis depuis; il ignorait jusqu'aux secours qu'on peut tirer d'un outil exercé: il n'a dû son succès qu'à la justesse de ce sentiment de nature qu'il portait avec lui, et dont il a empreint les corps et les membres de ses hommes et de ses chevaux (*a*). Heureux instinct de l'Art dans son enfance, qui s'affaiblit et s'efface dans les tems de sa vieillesse! Il en résulte, je pense, que ce serait s'exposer à l'erreur, que de s'en rapporter uniquement aux documens littéraires, pour classer ou dater les productions des tems passés: il faut encore les étudier elles-mêmes et les étudier avec sagacité, pour y démêler l'âge de l'Art, et le talent propre de l'artiste, pour y assigner la part qui revient à chacun d'eux, et tenir compte de l'influence qu'ils ont eue l'un sur l'autre (*b*).

Mais revenons à la décadence. Si, dans une ville telle que Milan, la Sculpture produisait les ouvrages qui viennent de passer sous nos yeux, on ne sera pas surpris qu'elle en produisît de plus barbares encore, dans des lieux beaucoup moins considérables; et c'est ce que prouve le bas-relief N° 32.

La statue de la Vierge, N° 28, relique célèbre de la cathédrale du Puy-en-Velay, est du même genre que le plus grand nombre des vierges qu'on révère en Italie, et sur-tout à Rome, comme peintes par St Luc, et date probablement de la même époque. Elle tiendroit même, parmi ces dernières, une place d'autant plus intéressante pour l'histoire de l'Art, que je n'ai pas connaissance qu'il y en ait, dans toute l'Italie, une seule en sculpture. Le maintien roide et dur de cette figure, sa physionomie d'un ovale allongé, ses traits, la couleur noire de son visage et de celui de l'enfant Jésus, sont absolument semblables à ce que nous offrent les images si connues dont je viens de parler (*c*).

La Madonne N° 29, présente aussi, dans sa composition matérielle, des singularités qui lui assignent une place parmi les produits remarquables de l'Art, dans ces siècles d'ignorance. Sur un panneau de bois haut de quatre palmes et large de trois, on voit la Vierge assise avec son fils et deux anges. Voici comment cette espèce de peinture en relief paraît avoir été obtenue. Le panneau uni a été couvert, *impiastrato*, d'une pâte formée d'une espèce de farine blanche et de coton, ou d'une matière semblable, pétris ensemble; puis le tout, recouvert d'une toile peinte fine et souple, a

(*a*) C'est ce qui fait dire à Pausanias, dans les Corinthiaques *Dædali quidem opera rudia sunt, neque aspectu decora; attamen numen veluti quoddam præ se ferunt.*

(*b*) *Vitia hominis et Vitia Sæculi.* Cicéron

(*c*) Cette statue, qui a 2 pieds 3 pouces de haut, est de bois de cèdre

. . . . . *Veterum effigies.* . . . .
Antiquâ è cedro. . . . .
Virgil. l. VII, v. 177

La mère et l'enfant sont du même morceau, taillé grossièrement, sans formes et sans articulations Le creux des yeux est rempli par deux portions demi-sphériques d'un verre très commun, appliquées sur un fond qui imite les couleurs de l'œil.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette figure, et ce qui jette quelque incertitude sur son origine, c'est qu'elle est enveloppée, de la tête aux pieds, de bandes de toile assez fines, soigneusement collées sur le bois, à la manière des momies égyptiennes. Le visage de la mère et celui de l'enfant, leurs pieds, leurs mains, en sont également couverts, à l'exception des doigts. Une couche de blanc à gouache recouvre cette toile, et sert de fond à une détrempe, avec laquelle on a peint sur les draperies des fleurs et des ornemens de diverses couleurs.

Ces circonstances ont fait penser à plusieurs des auteurs qui ont écrit sur ce monument, que ce pourrait bien être une figure d'Isis tenant Osiris, qui aurait été transportée là, d'un temple antique dont on voit, dit-on, les débris près du Puy. Mais, outre que le style de la Sculpture n'a, dans sa grossièreté, rien qui ressemble au style égyptien, les formes particulières à ce genre de représentations rendent infiniment plus probable l'opinion que c'est bien réellement une figure de Vierge; qu'elle fut apportée de la Terre-Sainte par Aymar de Monteil, évêque du Puy, promoteur ardent de la première croisade, et qui y prit part comme légat du pape; qu'enfin elle est l'ouvrage de quelque moine du mont Liban, qui, peut-être Cophte d'origine, aura imité des procédés anciennement usités dans son pays

été soumis à la pression d'une forme en creux, ou moule, d'où est sorti d'un seul coup cet ouvrage mixte de peinture et de sculpture. L'auteur des Lettres Siennoises, *Lettere sanesi*, auquel nous devons la notice et la description de ce monument, le regarde comme antérieur au XIIe siècle, et comme le plus ancien de l'Ecole de Sienne.

Pour la Sculpture comme pour la Peinture, le XIIIe siècle vit poindre les premières lueurs de la renaissance, d'une manière plus ou moins sensible, dans les diverses parties de l'Italie. Les planches XXIII et XXIV nous en ont offert déjà quelques preuves, dans les travaux qui s'exécutaient alors à Rome pour la décoration des églises et des mausolées: sur celle-ci, le N° 24 nous en présente une nouvelle, dans la figure équestre d'un *podesta* de Milan, placée en 1223 sur la façade du palais public de cette ville. Cet hommage, rendu par la Sculpture à un magistrat qui s'était montré dévoué à sa patrie, n'est pas sans quelque mérite, malgré le caractère de timidité et de froideur qui règne encore dans le maintien de l'homme et dans l'allure du cheval.

Le bas-relief N° 33, que l'on croit du même siècle, et qui se trouve à Monza, petite ville du Milanais célèbre dans l'histoire, offre aussi, dans son ordonnance générale, quelques indices d'un retour vers le mieux. Les têtes gauchement penchées de plusieurs figures, l'immobilité ou le mouvement ridicule de quelques autres, nous rappèlent en même tems quelques unes de celles que nous avons vues sur les planches précédentes, et présentent une analogie remarquable avec le style des peintures de la même époque. L'embarras et l'incertitude régnaient également dans les productions des deux arts: engagé dans les mêmes liens d'une routine barbare, également inhabile à observer les formes du corps et à les exprimer par un dessin régulier, le peintre, comme le sculpteur, ne savait rendre la pensée que par l'excès des mouvemens externes, et n'échappait à l'insignifiance absolue qu'en tombant dans une exagération monstrueuse. Enfin il semble que l'Art, dégénéré, et presque entièrement éteint sous l'influence de tant de mauvaises habitudes, peinât plus, *stentasse più*, pour revenir aux vrais principes, qu'il n'avait fait pour les découvrir à l'époque de sa naissance: nous l'avons vu, en effet, dans les bas-reliefs Volsques, donner au moins à ses essais une naïveté intéressante. Dans les siècles que nous venons de parcourir, le goût qui dirigeait dans le choix des sujets, était le plus souvent au niveau de l'habileté que l'on déployait dans leur exécution. Nous avons remarqué plus d'une fois combien, sous ce rapport, les artistes s'inquiétaient peu de choquer ouvertement toutes les règles des convenances et même du bon sens. L'ignorance et la grossièreté des mœurs égarèrent leur imagination jusqu'à les porter aux représentations extravagantes que l'on voit ici sous les N° 30, 31 et 34.

Je terminerai le spectacle peu satisfaisant que nous offre cette planche, par l'image consolante d'une statue que le peuple sensible et reconnaissant de Modène fit ériger, en 1268, en l'honneur d'une citoyenne tellement renommée pour sa bonté, qu'on l'appela de son tems et qu'on l'appelle encore la *Buonissima*. Je l'ai dessinée moi-même sur les lieux: au travers de ses défauts, elle a, dans sa pose et dans sa draperie, la simplicité qui convient au sujet.

Ce monument, ainsi que celui que j'ai offert sous le N° 24, était de bon augure. On y voyait que les arts, au moment où ils tentaient enfin de sortir de leur longue barbarie, consacraient leurs premiers efforts à honorer la vertu, comme ils l'avaient fait dans les beaux siècles de leur gloire (a).

(a) A l'époque où les Grecs faisaient graver sur le marbre, au milieu d'une couronne de laurie.

Ο ΔΗΜΟΣ ΜΕΝΑΝΔΡΟΝ ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ

ou lorsqu'à Rome on inscrivait sur le tombeau de C. P. Bibulu *Honoris virtutisque caussâ, senatus consulto, populique jussu*

SECONDE PARTIE.

RENAISSANCE DE LA SCULPTURE, AU XIII[E] SIÈCLE.

Pl. XXVII
Statues, bas reliefs et médailles, des XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles

Le titre que j'ai donné à cette seconde partie, indique d'avance au lecteur quel sera le caractère principal des ouvrages qui y seront compris. On y verra que l'Art a cessé de déchoir, et qu'il cherche à se relever: mais ses premiers progrès sont lents, ses pas sont mal assurés, et souvent il nous nous offre plutôt une tendance à s'améliorer qu'une véritable amélioration.

Il faut reconnaître ces efforts, malgré le peu de succès qu'ils ont encore, dans le bas-relief, N° 1, exécuté à Pistoie, vers la fin du XII[e] siècle. Au milieu de détails d'un style à-peu-près pareil à ce que nous avons vu sur les planches précédentes, il porte un caractère général beaucoup moins barbare: peut-être est-ce parcequ'il fut exécuté dans cette Toscane qui sortit la première du long sommeil de l'ignorance.

J'ai eu déja, et j'aurai encore par la suite l'occasion d'observer, qu'une des causes qui secondèrent le plus efficacement le mouvement qui commençait alors à s'opérer dans les esprits, fut le caractère particulier de l'empereur Frédéric II, son goût pour les lettres et pour les arts, l'intérêt vif et l'utile protection qu'il leur accorda pendant tout le cours de son règne (*a*). Le sentiment d'une juste reconnaissance m'aurait donc déterminé à placer ici, sous le N° 4, une statue de ce prince, exécutée vers la fin de son règne, et que l'on voit encore sur une des portes de Capoue, lors même que ce monument mériterait moins d'occuper une place parmi ceux de cette époque. Si cette figure offre peu de correction dans sa forme générale, on y trouve, dans le maintien, un repos, une sorte de majesté tranquille qui n'est pas indigne d'attention.

Les monnaies que Frédéric II fit frapper, nous présentent, sous le rapport de l'Art, des progrès beaucoup plus sensibles. Non seulement les artistes qui furent chargés de les graver, cherchèrent à représenter avec vérité la figure de l'empereur, qui était fort belle, mais ils saisirent en même tems une occasion de lui plaire, en imitant les médailles antiques des Augustes; et ils y réussirent assez, pour que celles de Frédéric fussent appelées *Augustales*. C'est par cette raison que, sous le N° 5, j'en offre plusieurs, en or, classées chronologiquement.

Le grand bas-relief, N° 2, qu'entraîné par l'autorité des noms qu'il porte, j'ai placé au bas de cette planche, pour démontrer la supériorité que le XIV[e] siècle avait acquise sur le XIII[e], ne remplit pas cet objet d'une manière assez complète, pour que je me dispense d'ajouter ici quelques détails sur cette production. C'est une de celles qui, dans la cathédrale d'Arezzo, ornent le mausolée du fameux Guido Tarlati de Pietra-Mala, évêque et seigneur de cette ville. Ce prélat y est représenté faisant, à Milan, dans l'église de S[t] Ambroise, le couronnement de l'empereur Louis de Bavière et de l'impératrice. Sans doute l'ordonnance générale du bas-relief n'est pas absolument mal conçue: le sujet est bien indiqué, et l'attitude des trois personnages principaux est simple, sans manquer d'une certaine dignité; mais les témoins de la cérémonie, ecclésiastiques et laïcs, les uns aussi gauchement drapés que les autres sont lourdement armés, ne donneraient pas une idée favorable du talent des auteurs, les deux frères Agostino et Agnolo de Sienne, réputés les plus habiles sculpteurs de leur tems, si ces défauts ne pouvaient naturellement s'excuser, en considérant que ces artistes, trop occupés d'ailleurs et déja trop âgés pour entreprendre seuls un monument dans lequel on

a) Nous voyons, dans les *Lettere Sanesi*, que M. Danieli, savant historiographe du roi des Deux-Siciles, prépare une histoire particulière du règne de cet empereur, qui mettra dans tout son jour l'effet de la protection qu'il accorda aux sciences, qu'il cultivait lui-même, et aux arts. Une des lettres de ce recueil contient déja une description intéressante de l'une des maisons de campagne bâties sur les dessins et sous la direction de ce prince. *Lettere Sanesi*, tom. I, pag. 197.

compte jusqu'à seize bas-reliefs historiques semblables à celui que je donne, auront pu confier l'exécution de celui-ci à quelqu'un de leurs élèves (*a*).

La figure d'un évêque, N° 3, qui se trouve placée à la gauche du bas-relief du couronnement, en supposant qu'elle soit de la main d'Agostino et d'Agnolo, suffirait pour justifier l'opinion que je viens d'émettre, par le mérite qu'elle présente dans son ensemble et dans l'agencement des draperies : je ne parle point de la tête, qui a été restaurée. Mais les ouvrages de sculpture, exécutés sur la façade du dôme d'Orviète, que je rappellerai dans l'époque suivante, et auxquels il n'est pas douteux que les frères Siennois ayent pris part, donneront encore un nouveau degré de vraisemblance à ma conjecture ; ils prouveront qu'on a eu raison de regarder ces deux artistes comme les meilleurs élèves de l'Ecole de Nicolas de Pise, qui lui-même se montrera bientôt à nous comme l'un de ces hommes qui font époque dans l'histoire de l'Art.

Pl. XXVIII. Mausolée des Savelli, dans l'église de l'Ara [illegible] Rome. XIII et XIV siècles.

On voit, sur cette planche, une de ces associations disparates dont il serait facile de multiplier les exemples (*b*). Elle présente un mausolée des Savelli, famille romaine d'une très ancienne illustration, et que l'on croit éteinte aujourd'hui (*c*). L'œil est frappé du contraste qu'offrent entre elles les deux parties de ce monument, tant sous le rapport de l'Art que sous celui des objets représentés.

En effet, sur une base formée par un sarcophage antique orné de figures et d'emblêmes bachiques (*d*), s'élève un tombeau de style gothique, couronné par une espèce d'édicule au centre duquel est placée une statue de la Vierge tenant l'enfant divin, comme pour expier les images profanes sculptées sur la partie inférieure du monument.

Le socle de ce tombeau porte les noms de deux Savelli, ainsi que celui d'une princesse de la même maison, mariée à un Colonna, le tout sous la date 1266 (*e*) : au-dessus, on lit ceux de deux autres Savelli et d'une de leurs filles, avec la date de 1306 (*f*).

Le corps du monument, flanqué de pilastres terminés en pyramides, présente trois écussons aux armes des Savelli : les champs sont enrichis de cette espèce de mosaique que déja nous avons eu occasion d'observer ci-dessus, au tabernacle de S[t] Paul et au mausolée du cardinal Gonsalvo, pl. XXIII et XXIV, et plus spécialement encore au cloitre de S[t] Paul, pl. XXXIII de la section d'*Architecture*.

(*a*) On lit, dans la vie d'Agostino et d'Agnolo, par Vasari, que ce fut Giotto qui fit confier à ces artistes l'exécution de ce monument, d'après le dessin et le modèle que lui-même en avait donné, mais cette assertion, répetée par les écrivains modernes, est dénuée de vraisemblance, ou du moins a besoin d'être interprétée. Il est possible, en effet, que les deux frères, quoique déja très habiles, aient pris conseil d'un homme tel que Giotto, pour l'ensemble et la composition de ce mausolée ; mais il n'est pas probable qu'ils aient pu condescendre a l'exécuter d'après son modèle : il l'est encore moins que, dans ce dernier cas, ils aient osé y inscrire leurs noms.

(*b*) L'un des plus anciens de ces exemples, est celui que présente une urne que j'ai trouvée dans les catacombes, et que j'ai fait graver sur la planche IV, N° 3. Boldetti en a fait graver une autre fort belle tirée des mêmes lieux : voy. l. II, ch. XII. Si l'on veut avoir une notice de ces objets beaucoup plus étendue, on la trouvera dans l'ouvrage de *Marangoni*, intitulé *Delle cose Gentilesche ad uso delle chiese*, etc., ch. LXI. Les deux monumens de ce genre les plus intéressans, sont assurément l'urne dont Constantin se servit pour y renfermer le corps de sa mère, et la superbe urne de porphyre, tirée du portique du Panthéon, qui, dans ces tems modernes, reçut le corps du pape Clément XII, Corsini, et fut placée dans la chapelle de cette famille, dans l'église de S[t] Jean de Latran.

(*c*) Outre les histoires des grandes familles d'Italie et de Rome, on peut consulter, sur celle-ci, l'historien de la maison *Sforza*, qui en parle dans son tome II, à l'occasion des alliances contractées entre ces deux familles.

(*d*) Ce bas-relief peut, ainsi que beaucoup d'autres, servir a justifier ce que nous avons avancé, au commencement de ce discours, sur la disposition des Grecs et des Romains à orner leurs urnes sépulchrales de sujets qui ne rappellent aucune des idées mélancoliques de la mort. Celui-ci paraît avoir été inspiré par les vers de Tibulle, l. I, élég. VII :

Non tibi sunt tristes curæ, nec luctus Osiri
Sed chorus, et cantus, et levis aptus amor

ou les avoir inspirés.

(*e*) Renfermer les corps de plusieurs personnes d'une même famille dans la même urne ou le même sarcophage, c'était reprendre ou continuer, aux XIII[e] et XIV[e] siècles, un usage antique qui avait fait donner a ces tombes les noms de *Bisoma*, *Trisoma*, *Quadrisoma*, selon le nombre de corps qu'elles contenaient. On en trouve plusieurs exemples dans les collections de Reinesius et de Fabretti.

Cet usage a été suivi pour les sépultures de plusieurs papes. Aringhi, *Roma Subterranea*, tom. I, l. II, ch. 8, cite une belle urne, dans laquelle ont été réunis les corps des quatre papes du nom de Léon. Ils y étaient déposés séparément, au moyen de divisions pratiquées dans l'intérieur : Aringhi en donne la gravure, ch. X. Bottari redonne la même urne, avec d'autres détails, dans la *Roma Sotterranea*, tom. I, pag. 105, pl. XXVIII et XXIX.

(*f*) C'est par une erreur typographique que, dans la table de la planche XXVIII, N° 1, fig. 8, on lit le millesime 1206, c'est 1306 qu'il faut lire, ainsi que le porte l'inscription gravée sur la planche même.

Pl. XXIX
Ouvrages de sculpture, exécutés hors de l'Italie, depuis le commencement de la décadence, jusqu'au XIVe siècle.

Il est difficile qu'après avoir vu le triste sort de l'Art, pendant huit à neuf siècles, dans ses deux anciennes patries, on ne se demande pas quel fut son état, pendant ce long intervalle, dans quelques unes des principales contrées du nord et de l'occident de l'Europe. C'est pour ne pas laisser cette question absolument sans réponse, que j'ai réuni, sur la planche XXIX, un assez grand nombre de monumens, choisis parmi les plus intéressans et les plus authentiques qu'ont pu me fournir l'Angleterre, l'Allemagne, la Suède, et sur-tout la France.

En commençant par celle-ci, nous remarquerons, sous le N° 5, des figures assez bizarres, sculptées au-dessus de la porte d'un antique édifice qui existe encore à Montmorillon, petite ville du Poitou. La forme de cet édifice et l'aspect étrange de quelques unes des statues dont il est décoré, lui ont fait assigner une origine gauloise par les savans bénédictins Montfaucon et Martin (a) : préoccupé d'un autre genre d'anciens monumens, l'abbé Lebœuf voit, dans celui-ci, non un temple gaulois, mais une église ou un hôpital du XIe ou XIIe siècle. Peut-être suis-je moi-même séduit par une analogie purement apparente, mais j'oserai n'adopter aucune de ces deux opinions, et je dirai que j'ai cru reconnaître sur les lieux, dans l'édifice dont il s'agit, un baptistère de plan octogone, semblable à tant d'autres rapportés sur la planche LXIII de la section d'*Architecture*; ou plutôt deux églises, dont l'une supérieure, et l'autre inférieure qu'on appelait *Confession* aux VIe, VIIe, et même VIIIe siècles (b). La bizarrerie des sculptures de l'édifice de Montmorillon ne me détournera point de lui assigner une de ces dates, accoutumé que je suis à trouver sur les monumens du même tems des figures tout aussi singulières, et un pareil oubli de toutes les convenances. J'en ai donné des preuves dans les chapiteaux du cloître de St Etienne, à Bologne, gravés sous le N° 11 de la planche XXVIII de la section d'*Architecture*, ainsi que dans les bases et les chapiteaux de la planche LXX. On a vu, dans la même section, sous le N° 14 de la planche XXIV, un homme nu, avec deux serpens placés entre ses jambes d'une manière non moins extraordinaire que dans la figure de femme du bas-relief de Montmorillon; enfin, dans un siècle beaucoup plus éclairé, on a traité, sur les grandes portes de bronze de St Pierre de Rome, des sujets infiniment plus déplacés, que l'on y laisse encore subsister aujourd'hui, tels que Léda avec son cygne, et beaucoup d'autres.

Les figures placées sous les N° 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 18, toutes longues, roides et étroites, à draperies sèches, collées et sans mouvement, se trouvent sur des portails d'anciennes églises de France, et représentent, selon Montfaucon, un saint et des rois et des reines de la première race; de sorte que l'on peut y voir l'état de l'Art et le style des sculpteurs, en France, aux VIe, VIIe et VIIIe siècles. La position de la figure, N° 12, que l'on prend pour celle d'un des Dagobert, et le costume ecclésiastique de la figure d'évêque, N° 19, auront probablement donné à l'artiste le moyen de mettre moins de roideur et de sécheresse dans l'exécution.

Observons cependant, qu'à travers les nombreux défauts que nous offrent, pendant cette époque, les statues en pied de princes et de princesses, on apperçoit encore, dans ces productions de l'Art, quelques souvenirs de sa dignité première : elles sont remarquables sur-tout, par une sorte d'intelligence dans l'agencement des draperies, malgré la dureté de l'exécution. Ne pourrait-on pas supposer que cela résultait de ce que les artistes avaient conservé l'usage d'imiter, du moins dans la conception générale de leurs ouvrages, les statues antiques qu'ils avaient encore sous les yeux dans les anciennes possessions ou colonies romaines? On expliquerait, comme un effet de la même imitation, ce qu'on apperçoit encore de traces de l'Art ancien, dans les statues du même genre qui sont gravées sur cette planche, depuis le N° 24, jusqu'au N° 32, quoiqu'elles aient été exécutées beaucoup plus tard, dans les Xe, XIe et XIIe siècles.

On trouvera quelque fondement à cette opinion, si l'on remarque que les ouvrages de sculpture

(a) Voyez Montfaucon, *Supplément à l'Antiq. expl.*, t. II, pl. LXIX, pag. 122, et Martin, de la *Religion des Gaulois*, tom. I, pl. III, p. 142, et pl. VII, pag. 219.

(b) M. Millin, qui sans doute adopte l'opinion de M. l'abbé Lebœuf, vient de l'appuyer, dans une dissertation qu'il a eu la bonté de m'envoyer, et dans laquelle il donne des plans fort-détaillés et une description très exacte de l'édifice de Montmorillon. Il y a joint des figures beaucoup plus fidèles que celles des deux savans bénédictins. J'en aurais fait usage avec grand plaisir, si les miennes n'avaient été gravées depuis longues années; mais j'avoue que c'eût été sans changer d'avis sur la date du monument

exécutés dans la même période, mais pour lesquels on était privé de modèles aussi faciles à imiter qu'une statue isolée, nous offrent tous les défauts qui caractérisent la plus grossière ignorance. Incorrection et pesanteur dans les formes, insignifiance dans les personnages, monotonie dans l'ordonnance; c'est tout ce que l'on voit dans les grands bas-reliefs gravés sous les N° 10 et 22.

Les compositions du XIII[e] siècle, commencent bien, en France comme ailleurs, à se ressentir un peu moins de ces défauts; mais elles ne peuvent encore se défaire d'une bizarrerie dans l'invention, d'un désordre dans la disposition, d'un mouvement outré dans les actions, dont les bas-reliefs, N° 34, peuvent donner quelque idée. Ils sont sculptés sur le tombeau du roi Dagobert, dans l'église de S[t] Denis, et datent du XIII[e] siècle, époque de la restauration de ce monument. On y voit de saints évêques qui, après avoir enlevé l'âme de ce prince aux diables qui la conduisaient en enfer, l'aident à monter au ciel.

Lorsqu'aux inventions des légendes succédèrent celles des histoires ou des romans de la chevalerie, qui, dans le XIV[e] siècle et au-delà, fut l'objet d'une multitude d'écrits, la Sculpture s'empara aussi des sujets que lui fournissait l'imagination des écrivains du tems, et les exécuta en bas-reliefs sur diverses matières.

On reconnait quelques traces d'amelioration, sous le rapport de l'Art, dans les bas-reliefs qui ornaient un coffre d'ivoire dont la description se trouve dans le tome XVIII de l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Je donne ici, sous le N° 38, trois de ces bas-reliefs. On y voit un chevalier endormi à la porte d'un château occupé par une reine qui semble invoquer son secours; le retour d'une chasse, et l'hommage fait par le chevalier de la tête du cerf qu'il a tué; enfin un tournois ou un combat en champ clos, en présence du peuple et de toute la cour. Chacun de ces sujets est traité avec assez d'intelligence et de clarté, sur-tout le tournois ou le combat, dont aucune circonstance importante n'est oubliée. Le costume du tems est parfaitement observé dans les fabriques, les armes et les détails des habillemens: quant à l'expression, on voit bien que l'artiste cherche à montrer son savoir, en y mettant de la variété; mais c'est le plus souvent aux dépens de cette simplicité de mouvemens, qui seule peut donner à l'action le caractère de la vérité.

Les ouvrages de sculpture, exécutés, pendant les mêmes siècles, chez trois autres peuples de notre Europe, tels que ceux que je présente, sur cette planche, sous les N° 1, 2, 3, 4, 36 et 37, pour la Suède, 20, 28 et 33, pour l'Allemagne, enfin 39 et 41, pour l'Angleterre, n'offrant rien qui puisse donner lieu à des observations particulières, je me contenterai de leur appliquer, en général, ce que j'ai dit des monumens français, que j'ai pu recueillir en plus grand nombre et étudier avec plus de détail. En renvoyant, pour la comparaison des uns et des autres, à la *Table des planches*, où j'ai pris soin de les classer tous chronologiquement, j'observerai que cette comparaison des ouvrages des peuples modernes, ne peut conduire à des résultats certains, que lorsque chacun d'eux aura, dans une histoire nationale de l'Art par les monumens, réuni un nombre suffisant de documens authentiques dans tous les genres.

Pl. XXX
Mausolée du roi Robert, et autres monumens de la maison d'Anjou.
XIII[e] et XIV[e] siècles.

Après cette courte excursion, rentrons en Italie, pour y voir comment la régénération de l'Art, si faiblement commencée pendant le XIII[e] siècle, fut continuée pendant le siècle suivant. La planche XXX nous offrira de nouveaux degrés d'amélioration.

Le pape Clément IV, en donnant l'investiture du royaume de Naples à Charles de France, frère de S[t] Louis et comte d'Anjou et de Provence, l'avait engagé, pour consolider son autorité en Italie, à accepter, pour la seconde fois, le titre de sénateur de Rome. Charles y consentit, et c'est en cette qualité que les Romains lui érigèrent la statue que l'on voit ici sous le N° 1. Après être restée long-tems ensevelie sous des ruines, cette statue fut replacée, en 1481, suivant une inscription qu'on lit sur le piédestal, dans la grande salle du palais sénatorial, où on la voit encore aujourd'hui (a).

(a) *Ille ego, præclari tuleram qui sceptra senatûs,*
Rex siculis Carolus jura dedi populis.
Obrutus heu jacui saxis fumoque! dederunt
Hunc tua conspicuum tempora, Sixte, locum.

Quoique exécutée à Rome, et de quelque tems postérieure à celle de Frédéric II, elle lui est peut-être inférieure sous quelques rapports, et on y remarque moins de dignité. Les ornemens royaux indiquent que Charles avait déja reçu, aux conditions bien connues, l'investiture de Naples; les bras sont appuyés sur des têtes de lion, ornemens emblématiques de tous les trônes depuis celui de Salomon (*a*).

La seconde figure en pied, N° 4, représente l'impératrice reine Elizabeth de Bavière, mère du jeune Conradin. Elle est placée a Naples, dans un cloître du couvent des Carmes, qu'Elisabeth dota de l'argent apporté pour racheter la vie de son malheureux fils. (*b*). On la croit du tems même où s'est passée cette scène cruelle; et le défaut d'expression dans l'attitude et sur-tout dans la tête me le persuaderait assez, si l'agencement de la draperie et la facilité du travail n'annonçaient plus de savoir que l'on n'en avait encore : peut-être a-t-elle été restituée.

La figure immédiatement au-dessous, N° 8, est celle d'Isabelle de France, sœur de Charles d'Anjou et de S[t] Louis. Elle était autrefois placée dans l'abbaye de Longchamps, près de Paris, que cette princesse avait fondée, et où elle mourut en 1269.

On voit, sous le N° 7, la statue de Charles II, dit le Boiteux, fils de Charles d'Anjou et son successeur au trône de Naples (*c*). Elle ajoute, avec les trois précédentes, aux monumens très peu nombreux du XIII[e] siècle que l'on a vus précédemment.

L'objet le plus important de cette planche, dans la suite qu'elle nous offre de princes de la maison d'Anjou, est le N° 5, qui représente une portion du mausolée du roi Robert, surnommé le Sage, petit-fils de Charles d'Anjou, et mort en 1343.

Ce mausolée fut érigé à Naples dans l'église du monastère de S[te] Claire, que Robert et sa femme Sanche d'Aragon firent construire de 1310 à 1328, et qu'ils fondèrent avec une magnificence extrême. La partie supérieure du monument, où l'on voit Robert assis et revêtu des ornemens royaux, est d'un faire moins facile, sur-tout dans les draperies, que la partie inférieure, qui le représente couché et revêtu de l'habit des moines de S[t] François. La réunion, sur le même monument, de deux costumes si différens, forme aujourd'hui pour nous un contraste bizarre; alors elle n'avait rien d'extraordinaire, et elle annonçait seulement que le roi Robert, comme tant d'autres souverains avant lui, s'était fait recevoir quelques jours avant sa mort dans l'ordre religieux dont il porte le costume sur son tombeau : usage qui remonte au tems des empereurs grecs et même au-delà (*d*).

Hâc me Matheus posuit Tuschanus in aulâ,
Et patriæ et gentis gloria magna suæ;
Is dedit et populo post me jura bona Senator,
Insignis titulis, dotibus atque animi.

Anno domini MCCCLXXXI. III. *semestri.*

Mathieu Tuscanus qui fit relever cette statue, suivant l'auteur *Della storia Diplomatica de' senatori di Roma*, 1791, 2 vol. in-4°, était lui-même sénateur, et digne d'occuper une pareille place par les qualités qui le distinguaient. Il fut gouverneur de Pérouse, de Bologne et de Faenza.

Paruta, dans sa collection des monnaies de la Sicile, a donné une gravure de ce monument, sans citer le lieu où il se trouve.

(*a*) *Duo Leones stabant juxta manus singulas.* liv. III des Rois, chap. X

(*b*) L'inscription suivante se trouve, dans le cloître, au-dessus de cette statue : MARGARITÆ AUGUSTÆ, *quæ, Conradino filio et Friderico Nepoti captivis opitulatum, opibus onusta neapolim festinârat, cum capite plexos reperisset, virili quidem pectore, non lacrymas pro illis, sed profusissima munera ad hoc templum exornandum profundens, ad aram hic maximam humandos curavit; familia Carmelitana ingentibus ab eâ divitiis donata, tam piæ benemeritæ semper ærumnam ploratura, ac cœlestem pro tantis principibus imperatricem oratura, P. anno domini* M. CC. LXIX.

On voit que l'inscription donne à cette princesse le nom de Marguerite. Quelques historiens ont suivi cette tradition, d'autres la désignent sous le nom d'Isabelle ou d'Élisabeth, fille d'Othon, duc de Bavière, et ceux-là paraissent être mieux informés.

(*c*) En 1290, Charles II fonda à Aix en Provence, d'abord sous le titre de Notre-Dame de Nazareth, puis sous celui de S[t] Barthélemy, un monastère de femmes où l'une de ses filles fut élevée. La statue de ce prince faisait probablement partie de la décoration du portail de l'église, et elle avait passé de là dans le jardin du couvent. Elle a été comprise dans la destruction dont ces dernières années ont frappé tant de monumens du même genre. Je dois le dessin que j'en donne, à M. Fauris de S[t] Vincent, amateur fort éclairé des monumens de l'art qui appartiennent à sa province. Il pense que celui-ci était l'ouvrage d'un sculpteur italien, et dans ce qu'il m'écrit à ce sujet, il observe qu'on appercevoit, sur la robe, des indices qui annonçaient qu'elle avait été peinte et même dorée sur les bandes. Si cette statue est d'un artiste français, elle peut servir, ainsi que celle d'Isabelle, placée sous le N° 8, à faire connaître ce qu'était l'Art en France à cette époque, et à former ainsi une sorte de suite aux monumens français gravés sur la planche précédente.

(*d*) Montfaucon, dans sa *Paléographie*, dit en parlant des empereurs et des princes grecs, *in usu erat ut in horâ mortis monasticum habitum induerent et nomen mutarent*, et il en rapporte plusieurs exemples, pag. 47 et 71. Dans le tom. II des *Monumens de la Monarchie française*, il observe que l'empereur Louis le Débonnaire et son fils Louis le Germanique s'étaient fait inscrire parmi les moines de l'abbaye de S[t] Martin, près de Metz.

Hardouin, roi d'Italie, termina sa vie, en 1015, sous l'habit de moine, dans le Monastère de *Fructuaria*, diocese d'Yvrée.

L'usage est encore aujourd'hui à Rome, de se faire enterrer sous l'habit de quelque confrérie

Quant à la dévotion à S François, dont le roi Robert nous fournit ici une preuve, elle fut très vive dès le XIII[e] siècle, et elle devint en quelque sorte héréditaire dans la famille de S[t] Louis.

Nous voyons ici, N° 8, la sœur de ce prince, Isabelle de France, représentée avec l'habit et le cordon de S[t] François. Le frère de Robert, S[t] Louis évêque de Toulouse, auquel est consacrée une chapelle de l'église de S[t] Laurent, à Naples, était religieux de l'ordre de S[t] François. La femme de Robert, Sanche, est représentée sur la planche XXXI, vêtue comme les religieuses de cet ordre, pour lesquelles elle avait fondé

Si l'épitaphe de Robert n'est pas d'une latinité fort elégante, elle a du moins le mérite d'être concise et vraie.

Le bas-relief N° 9, fait partie d'un monument que l'amour paternel et les regrets des peuples ont consacré à la mémoire de Charles, duc de Calabre, mort en 1328, à l'âge de trente ans. Reconnaissant en lui les heureuses dispositions qui forment les princes vertueux, le roi Robert, son père, se l'était associé, dès sa première jeunesse, dans les principaux soins du gouvernement. Il justifia pleinement cette confiance, et déploya, dans l'exercice du pouvoir, un caractère de bonté et un esprit de justice dont Masuccio, sculpteur qui fut chargé de l'exécution de son tombeau, a indiqué assez ingénieusement les effets dans le bas-relief que j'offre ici. Aux pieds du prince recevant les hommages des principaux ordres de l'état, on voit un loup et un agneau qui, sous la protection de son épée, s'abreuvent en même tems à la même source.

La médaille d'argent N° 2, est une de ces monnaies que les papes, à la suite des soulèvemens contre leur puissance temporelle, si fréquens à Rome depuis le XIIe siècle, laissèrent frapper au nom du peuple et du sénat romain (*a*). Celle-ci date de l'époque où Charles Ier d'Anjou, devenu roi de Naples, accepta pour la seconde fois le titre de sénateur de Rome. Sur la face, une figure de femme assise, tenant un globe d'une main et une palme de l'autre, représente Rome; sur le revers, on voit un lion, devise du parti Guelfe que suivaient les Romains. La fleur de lis placée au-dessus du lion, et la légende *Carolus rex senator urbis*, ne laissent pas de doute sur la date et l'occasion de cette médaille. Si elle n'eut pas de cours comme monnaie, on peut croire qu'elle fut du nombre de celles qui se distribuaient en pareille circonstance, et qu'on appelait *Missiles*.

La pièce N° 3, plus proprement médaille, est aussi relative à la dignité sénatoriale. Elle est d'or, et représente sur la face, St Pierre, remettant le *vexillum* entre les mains d'un personnage agenouillé devant lui; c'est le sénateur de Rome, qui porte encore aujourd'hui parmi ses titres celui de *Ecclesiæ Romanæ Vexillifer.*

Le médaillon d'argent, ou la monnaie du roi Robert, que l'on voit sous le N° 6, est d'une meilleure fabrication que les deux pièces précédentes, et son style se ressent un peu des progrès que l'Art avait faits. La légende autour de la croix fleurdelisee, exprime l'équité qui caractérisait cet excellent prince (*b*).

La réunion sur une même planche de ces diverses productions de la Sculpture pendant près d'un siècle, à partir du milieu du XIIIe, peut donner quelque idée de ce que cet art dut, tant à Rome qu'à Naples, aux princes de la première maison de France-Anjou. Leur dynastie se montra toujours disposée à en encourager les travaux, comme elle s'occupa constamment du soin de ranimer la culture des sciences et des lettres. Les historiens napolitains lui rendent unanimement justice à cet égard (*c*).

Nous verrons, dans le ***Discours sur la Peinture***, comment Charles Ier s'unit aux Florentins pour honorer les premiers essais des talens de Cimabué, et comment le goût pour les beaux-arts qu'il avait puisé chez les Toscans, le suivit dans ses nouveaux états, où il se plut à les favoriser. Son fils, Charles II, marchant sur ses traces, décora la ville de Naples d'un grand nombre d'édifices sacrés et profanes. Robert se montra, dans tous les genres, supérieur à ses prédecesseurs : son goût pour les productions de l'Art, son zele pour les bonnes études, et la faveur constante qu'il accorda à tous ceux qui se distinguaient par leurs talens, ajoutèrent encore à l'éclat que ses vertus répandirent sur son règne. Il rechercha et connut Dante, et fut constamment le protecteur et l'ami des deux autres beaux

un couvent. Pétrarque lui même, en mourant, disait de S François: *Ad quem sic afficior quasi unus ex ordine illo sim.*

(*a*) Muratori, *Dissertazioni sopra le Antichita italiane*, tom. I, part. IIe, *Dissertazione* XXXVII, pag. 266.

(*b*) On peut voir, sur ces espèces de monnaies, Ducange, *Glossarium ad scriptores med. et inf. latinitatis*, Leblanc, *Dissertation historique sur les monnaies de Charlemagne*, Vergara, *Monete del regno di Napoli*, Roma, 1715, in-4°; Fioravante, *Antiqui romanor. pontificum denarii, etc.*, Romæ, 1738, in-4°.

(*c*) Pour ne citer que les plus modernes, j'indiquerai l'ouvrage de Signorelli, intitulé: *delle vicende della Coltura nelle due Sicilie*, Napoli, 1784, 5 vol. in-8°; et sur-tout celui de Bernard Dominici sous le titre de *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Napoli, 1742, 3 vol. in-4°. Cet auteur, après avoir cité les principaux travaux des arts ordonnés par chacun des rois de la race Angevine ajoute: *Cominciavano ormai i nostri popoli a goder qualche quiete sotto il dominio de' rè gloriosi Angiovini,...... Laonde ripigliandosi le ottime discipline, si ripigliarono ancora le nobilissime arti della Pittura, Scultura, Architettura; e queste à poco à poco videro di nuovo risorgere*, tom. I, pag [illegible]

génies de la littérature italienne, Pétrarque et Boccace, qu'il accueillit à sa cour (*a*). Il ne négligea rien non plus pour attirer à Naples les plus habiles artistes du tems, les traita avec une distinction et paya leurs travaux avec une libéralité qui excitèrent vivement l'émulation de ses sujets. Il avait chargé le duc de Calabre, son fils, de lui envoyer de Florence Giotto, qui y jettait alors les premiers fondemens de son Ecole, devenue depuis si célèbre. Possesseur de ce maître, il occupa son pinceau à décorer l'église de Ste Claire et celle du château dit *Castel dell' Uovo*. Il le visitait souvent et prenait plaisir à le voir peindre; il le récompensa magnifiquement. Pour l'Architecture et la Sculpture, l'artiste qu'il employa le plus fut Masuccio, que l'on regarde comme le restaurateur de ces deux arts à Naples, et qui du moins en prépara le renouvellement par les nombreux travaux de sa longue carrière, prolongée jusqu'à la fin du XIVe siècle. Indépendamment de beaucoup d'autres ouvrages de sculpture, Masuccio a exécuté cinq ou six mausolées de princes et de princesses de la famille royale, et finalement celui du roi Robert, dont ce prince approuva la composition et dirigea même l'exécution. Ce fut la reine Jeanne, petite-fille de Robert et son successeur sur le trône de Naples, qui fit achever cette machine immense dont on ne voit ici qu'une partie (*b*).

Pl. XXXI.
Bas-reliefs du tombeau de la reine Sanche d'Aragon, dans l'église de Ste Marie *della Croce*, à Naples.
XIVe siècle.

On croit que ce fut le même Masuccio qui fit les bas-reliefs de l'urne dans laquelle fut déposé le corps de la reine Sanche, seconde femme du roi Robert.

Ces bas-reliefs, que je donne sur la planche XXXI, représentent d'un côté Sanche, fondatrice du monastère de Ste Croix, recevant les hommages des religieux et des religieuses qu'elle avait réunis dans la même enceinte, suivant un usage dont les exemples ont été très fréquens; et de l'autre, cette princesse assise à table au milieu des religieuses dont elle partage le repas et dont elle porte l'habit. Ces ouvrages, plus simples que les précédens, pèchent peut-être aussi par trop de simplicité: l'ordonnance de la composition, dictée par le sujet même, n'a rien reçu du talent de l'artiste de ce que l'expression et la variété des têtes et des attitudes pouvaient offrir d'intérêt.

Ainsi, malgré la protection signalée que lui accordaient les souverains que nous venons de citer, malgré l'importance et la variété des travaux qu'ils l'avaient chargé d'exécuter, l'Art, dans les états soumis à leur puissance, n'était point encore rétabli sur les anciens principes, et il était loin d'offrir la correction et le savoir qui en constituent la beauté.

(*a*) Le roi Robert se chargea d'être l'examinateur de Pétrarque, lorsqu'il fut appelé à Rome pour y recevoir le laurier des poetes. Ce prince ne pouvant aller lui poser la couronne sur la tête, ce qu'il aurait fait, dit il, sans croire dégrader la sienne, lui fit présent d'un de ses habits royaux, pour qu'il en fût revêtu le jour de la cérémonie. Il servit de *Cicerone* au même Pétrarque, dans un des voyages que ce lui-ci fit à Naples, se faisant un plaisir de lui montrer le tombeau de Virgile il le consultait pour ses études et ses travaux littéraires. Tant d'hommages rendus au talent ne doivent pas étonner de la part d'un prince qui disait des lettres: *Multò dulciores mihi quam regnum, et si alterutro carendum sit, æquanimius me diademate quam litteris cariturum;* Mémoires de Pétrarque, pag 446. Les lettres de Boccace sont remplies des témoignages de sa reconnaissance envers le roi Robert; il lui dédia, après sa mort, un poëme dont il lui avait annoncé l'offrande lorsqu'il se trouvait encore à sa cour. Ce poëte, quoi qu'en dise Brantôme passe pour avoir été l'amant aimé de Marie, fille naturelle de Robert, pour laquelle on sait qu'il composa le *Filocopo* et la *Fiammetta*.

(*b*) C'est dans ce genre de monumens que les sculpteurs napolitains, depuis Masuccio, ont donné le plus de preuves d'une imagination féconde et d'une habile exécution, sur-tout pendant le cours du XVIe siècle. Parmi eux, Jean Merliano de Nola et Jérôme Santa Croce méritent principalement d'être distingués par ceux qui se chargeront d'écrire l'histoire particulière de l'Art, dans l'École napolitaine

TROISIÈME PARTIE.

RENOUVELLEMENT DE LA SCULPTURE.

PREMIÈRE ÉPOQUE

DU MILIEU DU XIIIe SIÈCLE AU COMMENCEMENT DU XIVe

Planches XXXII et XXXIII. Ouvrages de Nicolas de Pise et [illegible] ves. XIIIe et XIVe siècles.

Plus favorisée que les autres contrées de l'Italie, la Toscane vit alors naître dans son sein un homme doué de ce genre de génie, qui, après celui de l'invention, doit tenir le premier rang; de celui qui sensible aux vrais beautés d'un art dégénéré et presque éteint, en reconnoit les principes dans des modèles trop long-tems oubliés, s'y attache, les suit, et apprend aux autres à les suivre: cet homme fut Nicolas de Pise.

Nous avons vu, dans le *Tableau historique*, que la ville qui lui donna la naissance fut une de celles de l'Italie qui, pendant plus de deux siècles, avaient réussi à se procurer des possessions considérables dans l'Orient, et à y établir des relations commerciales très avantageuses. Un goût particulier pour les arts avait porté le peuple Pisan, après ses victoires dans le Péloponnèse, à s'approprier un grand nombre de monumens de la Sculpture antique. Nicolas sut le premier profiter pour son instruction des trophées que sa patrie étalait avec orgueil (*a*). Parmi le grand nombre d'urnes de marbre ornées de bas-reliefs qu'offrait la ville de Pise, ce fut celle qui est placée près de l'une des portes de la cathédrale, qui excita le plus vivement son attention. Le N° 1 de la planche XXXII présente le bas-relief dont elle est ornée. Ce bas-relief, séparé en deux parties par un pilastre, offre deux compositions distinctes, qui, selon l'opinion la plus probable, se rapportent à l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte (*b*). Dans la première, Phedre, par l'entremise de sa nourrice, vient de déclarer sa passion au fils de Thésée; dans la seconde, le jeune prince poursuit, à cheval, le sanglier de Phibalis.

L'un et l'autre sujets, choisis parmi les faits des tems héroïques dont la représentation étoit si familière aux Grecs, nous sont offerts ici dans une disposition générale bien ordonnée. Les groupes sont distribués convenablement dans l'ensemble, les figures dans les groupes; les expressions particulières, d'où résulte l'expression générale, sont nobles et justes; la correction du dessin et le choix des formes répondent au mérite de l'invention. Toutes ces grandes parties de l'Art firent une forte impression sur l'âme du sculpteur Pisan; ses yeux se dessillèrent. La vue de ce monument, et de plusieurs autres encore très recommandables que renfermait sa patrie, lui inspira probablement le desir d'aller à Rome, consulter ceux que cette terre classique devait dès-lors offrir en bien plus grand nombre; et l'étude de l'antique, en le ramenant à celle de la nature, lui ouvrit une route nouvelle qu'il suivit avec ardeur.

On cite, parmi les premiers travaux qui attestent cette espèce de révolution, ceux que Nicolas fut chargé d'exécuter à Bologne, en 1225, pour orner le sarcophage ou ce qu'on appelle l'arche de St Dominique. Le N° 8, offre un des bas-reliefs qui en font partie; le saint y est représenté accompagné de ses religieux, et recevant des apôtres St Pierre et St Paul la règle de son ordre. Ce sujet pré-

(*a*) Destiné par la nature à cultiver les beaux-arts, il s'appliqua aussi particulièrement à l'étude de l'Architecture; et l'Italie offre encore des preuves multipliées de son mérite dans cet art, que je regrette de n'avoir pas eu l'occasion d'employer, et qui lui assignent un rang distingué parmi les premiers auteurs de la renaissance. Mais ses succès furent plus remarquables dans la sculpture. Quoiqu'il se trouvât à Pise, plus que dans tout autre ville d'Italie, des Grecs professant les arts du dessin, les défauts de cette École y exerçaient sur la Sculpture moins d'influence que sur la Peinture, parce que l'usage des statues, du moins pour le culte religieux, étant à-peu-près prohibé depuis bien des siècles dans le rite grec, les artistes de cette nation s'en occupaient fort peu.

(*b*) L'auteur de la *Pisa illustrata*, de qui j'emprunte la gravure de ce monument, a pris soin de rapporter, tom. I, pag. 174, les diverses explications que les antiquaires ont données de la première partie, et il se décide, par des motifs plausibles, pour la déclaration de Phèdre à Hippolyte. Quant à la seconde partie, on peut consulter aussi le même ouvrage.

tait peu à l'expression, mais l'artiste a su mettre dans l'ordonnance, dans le caractère des têtes et dans le style des draperies, la gravité et l'onction qu'il comportait: l'exécution du tout est très soignée, et l'imitation de l'antique y est déja très sensible.

Les grands travaux d'architecture que, bientôt après, Nicolas fut chargé d'exécuter dans les diverses parties de l'Italie, en absorbant la majeure partie de son tems, ne lui permirent probablement pas de se livrer avec assiduité à la Sculpture; du moins on ne voit pas que, pendant longues années, il ait produit des ouvrages de quelque importance.

Ce ne fut qu'en 1260, qu'il termina pour le baptistère de Pise, sa patrie, les bas-reliefs en marbre destinés à décorer ce qu'on appelle en Italie *pergamo* ou *pulpito*, et ce que nous nommons jubé ou tribune à prêcher. Je donne celle-ci dans son entier sous le N° 9. Le bas-relief du milieu, qui se trouve répété plus en grand sous le N° 7, représente l'adoration des Mages, sujet si souvent et si mal traité avant Nicolas, et qui, depuis lui, l'a été rarement avec le même succès. On reconnait évidemment, dans cette belle composition, ainsi que dans la première, une ingénieuse imitation du style antique : c'est la même sagesse et la même unité dans l'ordonnance, la même dignité dans les attitudes et les airs de tête, la même justesse dans le mouvement des figures, et le même choix, le même goût de draperies que l'on remarque dans les bas-reliefs grecs.

Nicolas réussit également dans les ouvrages du même genre qu'il entreprit, en 1266, pour le jubé de la cathédrale de Sienne: comparé à celui de Pise, celui-ci pourrait même obtenir la préférence. Mais de tous ses travaux, ceux qui lui font le plus d'honneur, d'après le témoignage de plusieurs historiens de son tems et du nôtre, ceux dans lesquels, selon l'expression de Vasari « il s'est montré supérieur à lui-même », ce sont les bas-reliefs qui décorent les parties inférieures de l'immense et magnifique façade de la cathédrale d'Orviète

Sans prétendre affaiblir en rien les éloges que l'on a donnés à ces beaux ouvrages, sans douter que Nicolas de Pise ait été très capable de les faire, on peut cependant n'être pas convaincu qu'il les ait personnellement exécutés (*a*). Nous ne connaissons point les époques de la naissance et de la mort de cet homme célèbre; et la première date certaine que nous ayons pour ses ouvrages, est celle de 1225, année pendant laquelle il commença les bas-reliefs de l'urne sépulcrale de S[t] Dominique. On peut supposer qu'il avait alors environ vingt-cinq ans, ce qui le ferait naitre vers 1200. Or, suivant l'histoire de l'église cathédrale d'Orviète, ce fut le 13 novembre 1290 que le pape Nicolas IV posa la première pierre de cet édifice (*b*); d'où il résulterait que Nicolas aurait eu quatre-vingt-dix ans, avant que la façade dont on prétend qu'il a exécuté les ornemens fût même hors de terre.

On pourrait, il est vrai, supposer aussi que connaissant d'avance la forme que devait avoir cette façade, et peut-être en ayant lui-même donné le projet, en sa qualité d'habile architecte, Nicolas aurait choisi et dessiné les sujets des compositions destinées à la décorer, et qu'il en aurait même exécuté d'avance quelques unes; mais il est plus naturel de penser que ces ouvrages sont dus aux élèves de l'excellente Ecole qu'il avait fondee. Parmi eux on distinguait, en effet, Jean fils de Nicolas, qui fut son égal dans quelques parties, deux autres Pisans, André et Guillaume, religieux dominicain, le florentin Arnolfo, plusieurs sculpteurs siennois et principalement les frères Agostino et Agnolo, enfin des sculpteurs allemands fort estimés dans le tems. Au surplus l'espèce d'incertitude qui résulte ici du rapprochement des dates, n'est d'aucune importance dans un ouvrage tel que le nôtre, où il s'agit de constater l'état de l'Art à chaque époque, et non de présenter avec une précision rigoureuse l'histoire des travaux de chaque artiste (*c*).

(*a*) Sur cette difficulté, il faut consulter la vie de Nicolas de Pise, écrite par Vasari, le détail de ses ouvrages dans la *Pisa illustrata*, et sur-tout, dans le tom. IV *delle Memorie delle belle Arti*, Roma, 1788, la correspondance sur le même sujet entre le P. *Della Valle* et le chevalier *de' Rossi*, amateur romain qui a publié plusieurs ouvrages intéressans sur les arts

(*b*) Voyez *Storia del duomo d'Orvieto*; Roma, 1791, in-4°, avec beaucoup de planches d'une très grande dimension. Cet ouvrage est du P. Della Valle, auteur des *Lettere Sanesi*: il contient des détails curieux sur l'histoire de l'Art de ce tems, et sur un grand nombre d'artistes autres que Nicolas de Pise.

(*c*) D'après cette observation, j'aurais dû me refuser plus souvent à des recherches dont l'utilité compense si rarement l'emploi de tems qu'elles nécessitent. Quiconque se sera occupé de l'histoire des artistes, depuis l'époque de la renaissance jusqu'à celle du renouvellement, avec le desir de constater les dates de leur naissance, de leur mort et de leurs ouvrages, demeurera convaincu des difficultés quelquefois insurmontables que présente ce travail chronologique. Les obscurités,

C'est à remplir ce but que la planche XXXII et particulièrement les bas-reliefs 2, 3, 4, 5 et 6, sont destinés. J'ai fait graver ces derniers d'après d'anciens dessins qui, quoique faits au commencement du siècle, n'ont été publiés qu'en 1791, par l'auteur de l'histoire de la cathédrale d'Orviète; mais, dès 1780, j'avais choisi et fait dessiner avec soin, sur les lieux, les compositions appartenant à la même façade, qui couvrent la planche XXXIII, gravée en 1783. On les verra, avec autant de plaisir que d'étonnement, offrir aux yeux comme à l'esprit une grande variété d'images et de pensées vraies, nobles, gracieuses ou terribles. Sans doute les figures dont se composent tant de scènes diverses, que j'ai décrites avec détail dans la *Table des planches*, laissent plus ou moins à desirer, tant pour la correction et le choix des formes, que pour la mesure et la justesse de l'expression; mais n'oublions pas que nous ne sommes encore qu'à la première époque du renouvellement de la Sculpture; son caractère distinctif est que le bien est commencé, mais que le mieux reste à faire; et c'est précisément celui que nous offrent les ouvrages que nous venons de parcourir. Quelle que soit donc, dans ces travaux, la part du maître et de chacun des élèves, ils nous autorisent à placer, ainsi que nous l'avons fait, la première époque du renouvellement de l'Art, depuis le milieu du XIII[e] siecle environ, jusqu'au commencement du XIV[e], et à en attribuer la gloire à Nicolas de Pise et à son École (*a*).

Les deux statues de vierge que l'on voit sur la planche XXXII, N° 10 et 11, justifient ce que j'ai dit plus haut des talens de Jean de Pise, fils de Nicolas, et d'Andre son élève (*b*). L'une et l'autre montrent, dans leur ensemble et dans le style des draperies, larges et bien disposées, une intelligence et une facilité progressives

Pl XXXIV.
M[illegible]olée ou châsse [illegible] S. Pierre martyr, [illegible] Balduccio, [illegible] S. Eustorge, à Milan.
XIV[illegible]

Si l'on ne doit pas compter Jean di Balduccio, autre pisan, parmi les élèves immediats de Nicolas, on peut au moins le placer parmi ceux de son fils Jean, et le regarder comme appartenant à l'Ecole fondée par ces deux maitres; la seule qui pût former alors un artiste tel que Balduccio, qui en même tems était architecte, comme presque tous les sculpteurs de la même époque

Le peu de notions que nous avons sur sa vie et sur ses productions dans l'un et l'autre art, nous les devons à l'auteur de la *Pisa illustrata*, qui s'est occupé avec un zèle vraiment patriotique de recueillir tout ce qui pouvait intéresser la gloire de cette ville. Cet auteur pense que les ouvrages de sculpture qui ornent le tombeau de Guarnerio, seigneur de Lucques, fils de Castruccio, de la famille des Interminelli, qu'on voit près de Sarzane, ont été les premiers essais de Balduccio, vers 1322. On présume qu'il est aussi l'auteur d'un grand mausolée élevé à Azzo Visconti, duc de Milan, mort en 1339, dont il ne reste plus que quelques portions appartenant au comte Anguissola, amateur distingué de cette ville. Enfin on sait qu'il a sculpté des bas-reliefs en marbre qui ornent le jubé d'une église à San Casciano, près de Florence, puisqu'on y lit cette inscription: HOC OPUS FECIT JOHANNES BALDUCCII MAGISTER DE PISIS. Mais c'est sur-tout par l'exécution du monument représenté sur cette planche, que Balduccio a bien mérité de l'Art (*c*).

Les habitans de Milan, aidés des secours du roi et de la reine de Chypre, et de plusieurs autres grands personnages, voulurent faire construire une châsse de marbre en l'honneur de S[t] Pierre martyr, religieux de l'ordre de S[t] Dominique, et chargèrent de cet ouvrage Jean di Balduccio, qui

les contradictions, les impossibilités même, dans cette partie, reprochées à Vasari, soit par ses éditeurs ou réviseurs, depuis Baldinucci jusqu'à nos jours, soit par les historiens particuliers des Écoles ou des villes, sont en très grand nombre. Il faut ranger dans cette classe ce qui concerne Nicolas de Pise.

(*a*) Dans la *Table des planches*, pag. 28 et 49, aux titres de la III[e] partie, on a imprimé par erreur « *de la fin du XIII[e]*, au commencement du XIV[e] siècle »; il faut lire, *du milieu* du XIII[e] etc., conformément a ce que nous établissons ici. Si nous plaçons cette première époque du renouvellement de la Sculpture vers *le milieu* du XIII[e] siècle, ce n'est pas que nous ignorions qu'on pourrait la faire remonter un peu plus haut, puisque les premiers ouvrages de Nicolas de Pise datent de 1225 à 1230; mais nous avons considéré qu'il a fallu nécessairement le laps de quelques années, pour qu'ils exerçassent sur l'Art l'influence que nous leur attribuons.

(*b*) En laissant sous le nom d'André de Pise la statue de vierge, N° 11, nous avons cru devoir déférer à l'autorité de Vasari confirmée par celle de Baldinucci. Cependant nous devons prévenir nos lecteurs qu'il s'est élevé des doutes sur son véritable auteur, et que, d'après un document qui paraît authentique, cet ouvrage pourrait être attribué à Alberto Arnoldi, l'un des élèves d'André: on peut consulter à ce sujet la *Pisa illustrata*, tom. II, pag. 182, où l'auteur expose en détail les raisons pour ou contre chacune de ces opinions. Quoi qu'il en soit, et lors même que cette statue serait de l'élève, le jugement que nous en portons ici, ne changerait pas; le style étant évidemment le même que celui du maître.

(*c*) Voyez l'ouvrage intitulé, *Pisa illustrata nelle Arti del d[illegible]* par Morrona, tom. II, pl. IX, pag. 19[illegible]

l'exécuta en 1339, ainsi qu'on l'apprend par l'inscription suivante: MAGISTER JOHANNES BALDUCCII DE PISIS SCULPSIT HANC ARCHAM ANNO DOMINI 1339.

On voit ici une des deux faces principales du monument. Le corps de l'urne y est divisé en trois parties, remplies par autant de bas-reliefs, qui représentent, celui du milieu, le saint visitant et guérissant des malades; les deux autres, le saint exposé après sa mort a la vénération publique, et des marins invoquant son assistance, au milieu d'une tempête. Sur la face opposée à celle-ci et sur les deux côtés, sont représentes le martyre, les funérailles et les principaux miracles du saint. Huit statues, de même hauteur que les bas-reliefs, en occupent les intervalles et supportent une espèce d'entablement, sur lequel sont huit autres statues isolées qui répondent aux premières.

Le couvercle de forme pyramidale, est également décoré de bas-reliefs où l'on distingue les S[ts] martyrs Jean et Paul, le roi et la reine de Chypre à genoux, et plusieurs autres vénérables personnages.

Ce riche sarcophage est couronné par une espèce de temple à jour, formé de colonnes et de pilastres qui soutiennent des arcs ogives en trèfle, surmontés de pyramides : l'intérieur de ce petit temple et le sommet de ses pyramides sont encore enrichis de statues de diverses proportions.

Enfin le soubassement est formé de huit statues de femme qui, adossées à autant de pilastres, paraissent soutenir tout l'édifice: espèce singulière de caryatides, qui s'éloigne sans doute encore plus des ordres d'architecture que celles que l'antiquité a employées, mais qui, offrant ici de l'élégance et de la légèreté, ne choque point l'œil et parle même à l'imagination. Ces statues, en effet, représentent, par des attributs symboliques, les principales vertus qui appartiennent à la profession et qui formaient le caractère du saint religieux dont elles décorent le mausolée: idée ingénieuse que le Bernin a perfectionnée, lorsqu'il a donné pour soutiens à la chaire de S[t] Pierre quatre des principaux docteurs de la foi.

Le marbre blanc est la principale matière employée dans cette grande machine; diverses parties d'architecture et de sculpture sont rehaussées d'or: les pilastres du soubassement sont d'une brèche rouge de Vérone.

Quant au travail particulier du ciseau; bien qu'on remarque une sorte d'incorrection et de dureté dans l'exécution et dans l'ensemble des figures, quelques unes ne manquent ni d'expression dans les têtes, ni de vérité dans les extrémités. Toutes sont assez bien traitées de bas-relief, et leurs draperies offrent cette disposition louable qui distinguait déja l'Ecole Pisane.

Mais, en total, ce monument, de superbe et en même tems de bizarre invention, semble être l'œuvre d'un génie qui, travaillé du desir de retrouver l'antique et bon style, commence d'abord par s'en rapprocher; puis n'osant secouer le joug de celui qui l'avait remplacé depuis tant de siècles, termine sa composition en sacrifiant encore au goût régnant d'une *gothique* magnificence. C'est, en quelque sorte, l'image de la marche lente et peu assurée de l'Art, vers les dernières années du XIII[e] siècle et les premières du suivant; il se soutenait au point où l'avait porté Nicolas de Pise, mais il ne s'élevait pas plus haut, et, pour le tirer de cet état stationnaire, il fallait de nouveaux efforts.

La planche XXXV nous fait connaître le résultat de ces efforts dans les principales Ecoles de l'Italie, dans le cours du XIV[e] siècle (*a*). C'est encore aux Pisans que ces progrès sont principalement dus; mais c'est à Florence que ces artistes donnerent les preuves les plus remarquables d'une amélioration sensible, fruit des secours et des lumières qu'ils trouvèrent eux-mêmes dans l'Ecole de Giotto; car celle-ci, sous la direction d'un maitre habile dans les trois arts, se distinguait déja par une finesse et même par une certaine correction de dessin, qui préparait à la ville où cette Ecole était née une prééminence, sur-tout dans la Peinture, qui n'a fait que s'accroître jusqu'au parfait rétablissement de l'Art.

Pl. XXXV.
Statues, bas-reliefs et autres sculptures de diverses Ecoles d'Italie
XIV[e] siècle

(*a*) C'est par erreur du graveur de lettres que, sur quelques épreuves de cette planche, on voit sur le titre inscrit au bas, *XV[e] siècle*; il faut y lire *XIV[e] siècle*

A la tête de ceux qui contribuèrent à donner à la Sculpture une impulsion nouvelle, on doit, sans contredit, placer André de Pise. A l'école de Nicolas, dont il a pu dans sa première jeunesse recevoir quelques leçons, mais certainement à celle de son fils Jean, qu'il servit d'abord comme compagnon, et dont il fut ensuite l'associé, il avait puisé ce goût pour l'antique qui, comme nous l'avons vu, caractérise leurs productions; mais l'imitation qu'il s'en permit fut plus libre, ou plutôt, ne prenant que l'esprit des anciens, il se forma un style particulier dans lequel il se montra supérieur à ceux qui l'avaient précédé.

Appelé à Florence au commencement du XIVe siècle, André y fut d'abord employé à divers ouvrages de sculpture en marbre dont la majeure partie a péri; heureusement il n'en a pas été de même de ceux que, depuis, il exécuta en bronze. Parmi ceux-ci, on distingue sur-tout les bas-reliefs dont il orna l'une des portes du Baptistère: trois sont gravés ici sous les N° 6, 7 et 8. Le premier représente la figure allégorique de l'Espérance; le second, St Jean déposé dans le tombeau; le troisième, le baptême de Jésus-Christ. L'ensemble de cet ouvrage, le plus capital de ceux d'André, atteste les progrès que fit entre ses mains la sculpture en bronze, partie intéressante de la statuaire qui, depuis le XIIe siècle, n'avait pas cessé d'être cultivee à Pise avec plus de succès qu'ailleurs.

Nino et Thomas, fils et élèves d'André, marchèrent sur ses traces. On voit d'eux plusieurs productions estimables, parmi lesquelles on distingue les deux statues en marbre gravées sous les N° 3 et 4: elles offrent dans les proportions, dans les attitudes, dans le style et dans le faire des draperies, une fermeté qui leur donne quelque supériorite sur les ouvrages du même genre faits par André. La Vierge en pied, N° 3, est le chef-d'œuvre de Nino: il parait en avoir emprunté la pensée de celle de Jean de Pise, que nous avons donnee, planche XXXII, N° 10; mais il a surpassé de beaucoup son modèle, sous le rapport de l'exécution, qui est d'un fini si précieux, qu'elle a fait dire à Vasari que « Nino est le premier qui ait réussi à ôter au marbre sa dureté et à lui donner la souplesse de la chair. »

La composition de Giotto, qui représente la création d'Eve, se montre, sous le N° 10, avec une sorte d'intérêt naif qui convient assez au sujet; elle suffit pour justifier ce que nous avons déja dit de l'influence que ce chef de l'Ecole Florentine exerça sur le renouvellement de l'Art.

André Orcagna, autre génie extraordinaire du même siecle, réunit aussi la pratique des trois arts du dessin et cultiva même la poésie; la loge *de' Lanzi*, a Florence, atteste son mérite en architecture et en sculpture. Les N° 1 et 5 offrent deux figures de bas-relief, exécutées par lui ou par ses élèves, pour la décoration de ce portique: on voit au premier coup-d'œil quelles représentent, l'une la Force, l'autre la Foi ou la Religion, et que, déja, Orcagna savait traiter convenablement les sujets allégoriques. Mais pour donner une juste idée de l'étendue de son talent, j'aurais desiré pouvoir mettre sous les yeux de mes lecteurs le magnifique autel qu'il exécuta, en 1359, pour l'église d'Or San Michele à Florence; c'est, sans contredit, le plus capital de ses ouvrages, et l'un des plus remarquables de cette époque.

L'Ecole de Sienne, qui s'était déja montrée à-peu-près l'égale des deux précédentes, se fit particulièrement remarquer, à la fin de ce siècle, par les travaux considérables que *Jacopo della Quercia* exécuta à Bologne, à Lucques, et sur-tout à Sienne, sa patrie, qu'il enrichit de cette belle fontaine qui lui mérita le surnom de *Jacopo della Fonte*. Les deux bas-reliefs, N° 11 et 12, sont tirés de ce monument: tout endommagés qu'ils sont, ils montrent un progrès sensible dans l'art de disposer les groupes et les figures avec une certaine grâce inconnue jusqu'alors. La planche XXXVIII offrira, sous les N° 13 et 14, une nouvelle preuve de ce mérite, qui peut-être brille plus éminemment encore dans les bas-reliefs que le même artiste a sculptés pour la façade de St Pétrone a Bologne

Vers le même tems, mais avec moins de succès, la Sculpture était occupée, à Bologne, à payer un tribut de reconnaissance aux mânes des savans professeurs, dont les leçons, sur tous les objets des connaissances humaines, ont acquis à cette ville tant de célébrité. Le N° 9, qui représente un de ces doctes maitres au milieu de ses élèves, fait partie des nombreux mausolées que cette époque

produisit : on peut dire qu'en général ils prouvent moins les progrès de l'Art que le desir louable d'honorer le mérite.

Nous avons fait connaître, à l'occasion du mausolée du roi Robert, gravé sur la planche XXX, combien ce genre de monumens fut multiplié dans les églises de Naples, pendant le XIVe siècle. Nous en donnons ici quelques uns, sous les N° 13, 14, 15, d'une moindre importance que ceux qui étaient consacrés à la mémoire des rois ou des plus illustres personnages de l'état.

Ce n'était aussi que sur des monumens funèbres que la Sculpture s'exerçait à Rome, pendant le même siècle. Le sol de cette ville, autrefois couvert de tant de chefs-d'œuvre de l'Art grec et romain, n'avait pas encore ouvert son sein aux recherches qui depuis ont offert à l'Art moderne un si grand nombre de modèles. Les ouvrages exécutés à Rome sur des sarcophages ou sur de simples tombes, pendant tout le cours du XIVe siècle, offrent pour la plupart, comme on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur la dernière portion de cette planche, si ce n'est le mérite d'une composition intéressante par le nombre et la disposition des figures, du moins celui de la vérité dans les têtes, de la fidélité dans le costume, et de la simplicité dans les formes et dans l'expression : telle est la marche que l'Art doit suivre pour son amélioration, lorsqu'après avoir été corrompu par l'exagération ou dégradé par la barbarie, il revient au naturel.

Pl. XXXVI.
Tabernacle du maître-autel de St Jean-de-Latran, à Rome.
XIVe siècle.

Le monument que présente cette planche, décore, dans la basilique de St Jean-de-Latran, l'autel réservé pour les fonctions papales. Ordonné, vers 1369, par le pape Urbain V, Français de naissance, à qui Rome dut le premier retour du St Siége dans ses murs, il fut terminé par son successeur immédiat, Grégoire XI, Français aussi ; ce que témoignent les armoiries de ce pontife, placées dans la partie supérieure. Les trois arts concoururent à l'embellissement de cette imposante fabrique : l'ensemble porte le caractère de l'architecture du tems ; la Peinture orna le soubassement de l'étage supérieur de fresques dont nous parlerons ailleurs ; et la Sculpture exécuta, aux angles du même soubassement, huit statues de saints et de saintes qui sont gravées ici sous les N° 3 et 4. On peut appliquer à ces figures les observations que nous venons de faire sur les objets que présente la planche précédente, et elles servent même à les confirmer : la sage disposition des draperies, la décence et la gravité des attitudes, répondent assez bien à l'idée générale que l'on doit se faire des saints personnages qui sont ici représentés.

Pl. XXXVII.
Ciselure : bustes de St Pierre et de St Paul, dans l'église de St Jean-de-Latran, à Rome.
XIVe siècle.

Outre les ornemens extérieurs qui décorent le monument que nous venons de présenter, et dont les diverses parties sont décrites dans la *Table des planches*, on voit encore, dans son intérieur, deux ouvrages de sculpture, d'un genre inférieur, il est vrai, mais dont l'histoire de l'Art ne doit cependant pas dédaigner de faire mention. Ce sont deux superbes reliquaires d'or et d'argent ciselés, représentant les bustes de St Pierre et de St Paul, dans lesquels sont déposées les têtes de ces deux grands protecteurs de Rome.

Tout était d'une recherche et d'un fini extrêmes, tant dans l'exécution des bustes eux-mêmes, de leurs draperies et des attributs qui caractérisaient chacun des deux apôtres, que dans celle des ornemens et des bas-reliefs historiques qui décoraient les socles. Ces différens détails sont rendus sur la planche d'une manière assez sensible, pour qu'il soit inutile d'en donner ici une description minutieuse. Il suffira de dire que le dessin de cette planche a été fait d'après une ancienne peinture des deux bustes, et qu'il a été vérifié sur les bustes eux-mêmes, autant et d'aussi près qu'il a été permis de le faire.

Les inscriptions que portent ces reliquaires, aussi singuliers par leur forme que magnifiques par leur matière et par la quantité de pierres précieuses dont ils étaient ornés, nous apprennent qu'ils furent exécutés, en 1369, par les ordres du pape Urbain V, et enrichis des dons de Charles V,

roi de France, et de plusieurs autres souverains. Les auteurs de ces deux ouvrages de ciselure très remarquables, sont Jean Bartoli de Sienne et Jean Marci, orfèvres (*a*

PL. XXXVIII. Statues, bas-reliefs, [illegible] XVe siècle.

Après avoir vu, sur la planche XXXV, le tableau des progrès que l'Art, depuis sa renaissance, allait faisant au XIVe siècle dans les diverses Ecoles de l'Italie, observons ceux qui, pendant le cours du siècle suivant, l'avancèrent rapidement vers l'époque de son entier renouvellement, qui signala le XVIe siècle.

Rome, sans éprouver encore précisément le besoin de rouvrir à la Sculpture ce vaste champ de nobles et utiles applications qui avaient fourni à l'Art antique les sujets variés de ses admirables compositions, reprenait cependant, dans l'imitation des beaux siècles, l'usage d'honorer par des monumens les citoyens vertueux et les chefs illustres qui l'avaient édifiée par leur piété, ou servie par leurs talens et par leur dévouement. Le N° 10 nous offre, sur la tombe en marbre d'un cénobite, sa figure exécutée en bas-relief avec une vérité toujours précieuse. La tombe du pape Martin V nous présente également, sous le N° 6, l'image de ce pontife jetée en bronze avec tous les ornemens accessoires. Deux généraux des armées pontificales reçurent le même honneur: Antoine Rido, qui servit l'Eglise sous les pontificats d'Eugene IV et de Nicolas V, et Robert Malatesta qui, à la tête des troupes de Sixte IV, vainquit les Napolitains en 1482 (*b*). Leurs mausolées furent décorés de figures équestres en marbre, qui ont plus que le demi-relief, et dont la pose est simple et noble, sans que le travail du ciseau soit très fini: ces figures se voyent ici sous les N° 7 et 8.

Je ne dois pas laisser échapper l'occasion de faire mention de deux ouvrages appartenans également au genre historique, qui furent exécutés en France à-peu-près vers la même époque.

Le premier est une statue, représentée sous le N 9, que l'on voyait autrefois au-dessus de la porte principale du château du Verger, en Anjou, et qui représentait Pierre de Rohan, maréchal de Gie, célèbre dans les guerres d'Italie, sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII (*c*)

(*a*) Les têtes de S Pierre et de St Paul, qui avaient été les objets de la vénération de tant de siecles, restèrent dans une espece d'oubli, pendant le séjour que les papes firent à Avignon; ou du moins le culte qu'on leur rendait fut beaucoup moins solennel. En 1367, le pape Urbain V, [illegible] un voyage qu'il fit a Rome, avant retrouvé ces reliques dans l'oratoire de *San[illegible] Sanctorum*, au dessous de l'autel, les fit reporter dans l'église de S Jean-de-Latran, et les plaça dans les deux bustes qu'il avait fait executer avec beaucoup de magnificence. En 1438, deux bénéficiers de l'église enlevèrent les ornemens precieux qui couvraient ces reliquaires; mais on les retrouva peu après, on les remit a leur place, et les deux coupables, ainsi qu'un chanoine leur complice, furent sévèrement punis. Au milieu des troubles de ces derniers tems, une semblable spoliation ayant encore eu lieu, une dame espagnole, la duchesse de Villa Hermosa, a obtenu du pape Pie VII, aujourd'hui regnant, la permission de rétablir dans leur ancienne splendeur ces monumens de la vénération publique: travail [illegible] par M. Valadier, fils d'un orfèvre fran[illegible], habile ciseleur lui-même et bon architecte.

Parmi les écrivains qui ont parlé de ces deux reliquaires, nous citerons Ciaconi, *Vitæ Pontificum*, Romæ, 1630; Soresino, qui en a fait le sujet d'un petit [illegible] curieux publié à Rome en 1673, Rasponi, *de Basilicâ et patriarchio Lateranensi*; Marangoni, *Storia di Sancta Sanctorum*, l'auteur des *Lettere Sanesi*, et enfin l'abb Cancellieri, connu par beaucoup d'autres écrits pleins d'érudition sur différens objets d'antiquités ecclésiastiques, et qui a donné de celui-ci l'histoire la plus complète et la plus intéressante que l'on puisse desirer.

(*b*) Robert Malatesta, dit le Magnifique, était fils du fameux Sigismond Malatesta, et lui succéda dans la seigneurie de Rimini. Héritier des talens militaires de son père, il servait la république de Venise, lorsqu'il fut envoyé au secours du pape Sixte IV, attaqué par le d[illegible] de Calabre, qui ravageait les terres de l'Église. Il défit celui-ci à *Campo-Morto*, près de Velletri, le 21 août 1482. Revenu à Rome, le pape lui destinait les honneurs d'un triomphe semblable à ceux des anciens Romains; mais la mort qui surprit ce jeune héros, le 10 septembre de la même année, empêcha cette solennité. Son corps fut déposé sous le portique de St Pierre, dans un mausolée orné d'une statue équestre en marbre avec l'inscription que nous rapportons. En 1607, lors de la démolition des restes de l'ancienne basilique, la statue équestre fut portée dans l'église souterraine, d'où elle a été retirée en 1616, et donnée au cardinal Scipion Borghese, qui en orna la principale façade du Casin qu'il faisait bâtir: elle y est restée jusqu'au moment où elle a été transportée à Paris avec la collection d'antiques de la maison Borghese, dont le gouvernement français a fait l'acquisition

(*c*) J'ignore ce que, dans les derniers troubles, seront devenus et le château lui-même, et tout ce qu'il renfermait de curieux, pour l'histoire de la France et pour celle des trois arts, quand je le visitai en 1764.

Le plan en avait été grandement disposé. Une cour spacieuse, qu'environnait un portique en arcades, précédait le corps de logis, dont une partie n'avait pas été achevée. Ce qui subsistait, était construit en belles pierres du pays, qui conservent toute leur blancheur. Sur chacune des arcades étaient sculptés un bourdon et des coquilles, sans [illegible]ute en mémoire des voyages que le maréchal de Gie avait faits à St Jacques de Compostelle, voyages qui donnèrent lieu a sa devise: « Dieu garde de mal le pélerin. » Une rampe de construction et de grandeur extraordinaires, permettait à un carrosse attelé de monter jusqu'au dernier étage. Enfin une charpente excellente couvrait les appartemens, dont les plafonds, peints en azur et or, étaient encore d'un éclat surprenant

Je trouvai, au fond d'une pièce servant de bibliothèque, des manuscrits de l'histoire de France, et des livres grecs et latins avec des apostilles de la main d'Eléonore, princesse de Rohan: c'est probablement celle qui s'est rendue célèbre dans le XVIIe siècle, par sa piété et par ses talens littéraires. Je recueillis le tout avec un soin extrême, et le déposai ensuite à la bibliotheque de Soubise: trop heureux de pouvoir donner une preuve de mon attachement particulier à une famille de si haute illustration, et de reconnaître ainsi les bontés qu'elle a eues pour moi et pour les miens, qui, depuis les tems les plus reculés jusqu'à ce moment, ont servi dans les armées que de célèbres généraux de ce nom ont commandées

Outre la statue du maréchal, en marbre, dont je parle ici, la frise des arcades de la cour était decorée de bas-reliefs en pierre, dont les sujets offraient plus de bizarrerie que de bon goût. Dans l'église voisine du château, on voyait plusieurs statues en bronze, d'une perfection de

L'autre, N° 11, appartient au commencement du XVI[e] siècle, et fait voir une exécution plus avancée dans toutes les parties, telles que costumes, armes, chevaux, cavaliers. C'est un bas-relief représentant la célèbre entrevue de François I[er] et de Henri VIII, qui eut lieu en 1520, entre Ardres et Guines, au *camp du drap d'or*.

Ces deux ouvrages de sculpture, choisis dans l'Ecole française, font suite à ceux que nous avons réunis sur la planche XXIX, pour faire connaître l'état de l'Art hors de l'Italie.

Le bas-relief N° 1, exécuté en marbre à Naples, nous offre, ainsi que plusieurs autres monumens du même caractère, une preuve que dans cette partie de l'Italie la Sculpture mettait, dans le choix et dans l'exécution de ses sujets, plus d'intérêt et de finesse que pendant le cours du siècle qui venait de s'écouler. L'expression y faisait aussi des progrès, elle atteignait même jusqu'à la vérité de la nature, comme on le voit dans les figures 4 et 5, ouvrages d'un sculpteur de Modène. Le bas-relief N° 12 nous montre également que, dans cette dernière ville, le style de la Sculpture était beaucoup moins défectueux que celui que nous avons remarqué dans les productions antérieures de son Ecole (*a*).

Bologne, encore occupée de sujets que l'on pourrait appeler domestiques, tels que ceux qui devaient perpétuer le souvenir des soins que l'on apportait, dans ses lycées, à l'enseignement des sciences et des lettres, commençait à mettre, dans l'ordonnance de ces compositions, plus de sagesse et de dignité qu'au siècle précédent: c'est ce que prouve le bas-relief N° 2, quoique d'ailleurs il soit inférieur, sous plus d'un rapport, aux monumens du même genre qui déja avaient été exécutés dans d'autres parties de l'Italie.

Sienne aussi se distinguait par un assez grand nombre de sculpteurs, parmi lesquels on remarque sur-tout Jacopo della Quercia, dont nous avons déja parlé dans l'explication de la planche XXXV, et de qui sont les figures gravées ici sous les N° 13 et 14.

A Venise et dans la Lombardie, la Sculpture, dès le XIII[e] siècle, avait commencé à prendre une meilleure direction, fruit de l'influence que dut avoir le long séjour que fit dans ces contrées Nicolas de Pise, lorsqu'il y fut appelé pour construire l'église de S[t] Antoine, à Padoue, celle des Frari, à Venise, et d'autres édifices considérables: nul doute que ses conseils, fortifiés par l'autorité de l'exemple qu'il avait déja donné à Bologne dans l'exécution de l'urne sépulcrale de S[t] Dominique, n'aient contribué à cette amélioration. Ce germe ne tarda pas à se développer; les productions de cette Ecole, pendant le XIV[e] siècle, et particulièrement celles de Pietro-Paolo et de Jacobello, élèves et associés d'Agostino et d'Agnolo de Sienne, prouvent que le style de l'Ecole Toscane s'y propageait de plus en plus: toutefois il n'y dominait pas exclusivement, et l'on pourrait citer plusieurs sculpteurs vénitiens qui, volant de leurs propres ailes, surent donner à leurs ouvrages un caractère qui leur est propre et particulier.

Cependant, à mesure qu'il se ramifiait ainsi et s'étendait dans les diverses parties de l'Italie, l'Art devait naturellement s'affaiblir, ou du moins perdre du mouvement progressif qui lui avait été imprimé. Sa marche se ralentissait en effet, et peut-être se serait elle entièrement arrêtée, si, comme nous allons le voir, il n'avait encore reçu de l'Ecole Toscane, cette Ecole-mère dont toutes les autres doivent être considérées comme autant de filles, une nouvelle impulsion qui devait rapidement, et par-tout à la fois, le porter au plus haut point de perfection qu'il ait acquis chez les modernes.

Mais, avant de nous occuper de cette heureuse révolution, il ne sera pas inutile de jeter un coup-d'œil sur deux monumens propres, l'un à compléter l'idée que l'on doit se former du style de l'Ecole Romaine à cette époque, l'autre à faire connaître l'état de la damasquinerie, l'une des branches secondaires de l'Art, et l'application qu'on en savait faire alors à l'enseignement des sciences (*b*).

fonte et d'une vérité d'expression qui m'auraient bien fait desirer d'en connaître les auteurs; parcequ'ils ont précédé les deux habiles sculpteurs auxquels l'École française doit son premier lustre, Jean Goujon et Germain Pilon. Ces statues, par leur agencement et leurs accessoires, formaient des espèces de mausolées pour le maréchal et sa femme. Montfaucon en a donné un dessin dans les *Monumens de la Monarchie française*.

(*a*) Voyez le N° 6 de la planche XXI, et le N° 23 de la planche XXVI.

(*b*) Les autres figures dont nous ne parlons pas ici, sont décrites dans la table de cette planche: nous les rappellerons plus bas et en leur lieu dans l'explication des planches XLI et XLII.

Pl. XXXIX. Mausolée du cardinal Philippe d'Alençon, dans l'église de St Marie *in Transtevere*, à Rome. XVe siècle.

Afin de donner une idée plus précise du style de l'Ecole Romaine au XVe siècle, j'ai cru devoir ajouter à ce que j'ai déja offert de ses travaux sur la planche XXXV, et je présente ici, dans son entier, un monument de la fin du XIVe siècle ou du commencement du XVe, à l'érection duquel les trois arts ont concouru, mais où la Sculpture joue le rôle le plus important. C'est le mausolée du cardinal d'Alençon (*a*), issu de la maison de France, et mort à Rome en 1397. Ce tombeau est placé dans l'église Ste Marie *in Transtevere*, près de la sacristie.

On voit assez par la bizarrerie des colonnes et de l'espèce d'ordre attique dont elles sont chargées, sur tout par la forme de l'arc et du fronton qui couronne ce monument, que l'architecture conservait encore en grande partie le caractère dont les siècles précédens nous ont offert des exemples.

Quant à la sculpture, le bas-relief d'en bas, qui représente la mort de la Vierge, est composé avec tout l'intérêt religieux que doit inspirer une semblable scène. La disposition des groupes et l'attitude des figures expriment avec assez de justesse les sentimens qui les animent. Un des apôtres assistans tient une petite figure emmaillottée; c'est l'image de l'âme portée au ciel. Les artistes du moyen âge paraissent avoir adopté l'usage de représenter ainsi les derniers momens des personnages auxquels on décernait une sorte d'apothéose (*b*).

Le bas-relief d'en haut, qui parait avoir pour sujet la Vierge dans sa gloire, recevant les hommages des différens ordres du peuple, n'est pas aussi bien composé que celui d'en bas.

Les statues de diverses proportions qui sont sur les parties hautes et extérieures du monument, paraissent être autant de figures symboliques des vertus du cardinal. Elles sont sans variété dans leur attitude; mais elles offrent un arrangement de draperies assez convenable. Le même mérite se retrouve dans la figure principale du monument, revêtue des habits pontificaux et couchée sur le sarcophage.

Au surplus, si le ciseau qui a exécuté ces statues montre cette rudesse de touche qui n'avait pas encore disparu au commencement du XVe siècle, ce défaut est compensé, jusqu'à un certain point, par une vérité de nature qui depuis a manqué souvent à des ouvrages d'une exécution plus soignée.

Pl. XL. Mappemonde gravée sur cuivre, espèce de [illegible]. XVe siècle.

Cette planche présente l'image réduite d'une mappemonde terrestre, gravée sur une plaque de cuivre circulaire, aujourd'hui déposée dans le muséum du cardinal Borgia à Velletri (*c*). Rapprochée du globe céleste dont la planche XXV a offert un dessin, elle peut donner une idée de ce qu'était, dans un genre à-peu-près pareil, mais à la distance de deux ou trois siècles, l'état de l'Art chez des nations qui, sous les autres rapports, présentent des différences si marquées.

(*a*) Le cardinal d'Alençon était petit-fils de Charles, comte de Valois et d'Alençon, frere de Philippe-le-Bel. Ciacconi, *Vitæ Pontificum*, et Muratori, *Annali d'Italia*, année 1385, donnent des détails assez étendus sur la vie de ce prince, qui fut plutôt celle d'un guerrier que celle d'un cardinal. Remarquons que l'écu de France porte encore ici, en 1397, des fleurs de lis sans nombre, quoique le président Hénault ait dit qu'en 1380 elles furent réduites à trois.

Ce mausolée a subi, dans son arrangement, divers changemens que l'on reconnaitra aisément sur les lieux, mais qui n'alterent en rien son caractère sous le rapport de l'art. La peinture est gravée, sur ma planche, à une place qu'elle a remplie lors de ces changemens.

J'ai dit, dans la Table des planches, pourquoi j'attribuais ce monument à maître Paul. C'est le seul sculpteur d'origine romaine que j'aie eu l'occasion de citer pendant les siècles dont j'ai esquissé l'histoire. Je ne le nomme, cette seconde fois, qu'à l'aide d'une conjecture, Vasari ne donnant pour ce Paul, dont il a écrit la vie, aucune date de naissance, d'âge ni de mort.

Personne, que je sache, ne s'est encore chargé d'écrire l'histoire de cette classe d'artistes romains. Baglioni, à qui nous devons des notices sur les peintres, ne les commence qu'au XVIe siècle; et cependant il n'est pas douteux, qu'au moins pendant les deux siecles précédens, quelques Romains ne se soient exercés dans la peinture. La seule notice de [illegible] temps qui me soit connue, est celle de Piétro Cavallini, citoyen romain. Lorsqu'au commencement du XIVe siècle, Giotto vint à Rome travailler en peinture et en mosaique, Cavallini entra dans son École. Il a laissé plusieurs ouvrages dans ces deux genres, qui subsistent encore, et quant à la sculpture, il fit, dans l'église de St Paul hors des murs, un crucifix en bois qui, après avoir été célèbre par un grand nombre de miracles, fut détruit par le tems et remplacé.

(*b*) La planche LXXXI de l'Histoire de la Peinture, en donne un exemple d'après un tableau authentique. Dans le *Thesaurus veterum Dyptychorum* de Gori, on en trouve d'autres tirés de bas-reliefs [illegible], en ivoire; tom. III, part. II, planches XXXVII et XLII. Pour expliquer une pareille figure peinte dans un tableau grec, planche XLV, le même auteur s'appuie d'une ancienne et pieuse tradition qui voulait que la Vierge fût montée au ciel en corps et en [illegible]

En 1794, un antiquaire qui, dans ses voyages, s'occupait, à ce que je crois, autant de commerce que de recherches d'antiquité, me fit voir cette mappemonde, sans me témoigner l'intention de s'en défaire, et me permit de la faire dessiner telle que je la présente ici. Quelque tems après, le cardinal Borgia, qui n'épargnait rien pour enrichir son muséum, parvint à se procurer ce monument intéressant. Son neveu l'a fait graver dans toute sa dimension. Il est composé de deux pièces de cuivre d'égale grandeur, et d'une ligne et demie d'épaisseur, qui sont attachées ensemble, de distance en distance, par des têtes de petits clous. Les grandes taches noires circulaires, sur la partie calquée de ma planche, indiquent des trous postérieurs à l'écriture, puisqu'ils la coupent quelquefois. La gravure a une demi-ligne de profondeur. La composition noire qui remplit les tailles parait être le *niello* indiqué par Vasari et par Benvenuto Cellini, qui était un mélange d'argent, de plomb, de cuivre, de soufre et de poix. Comme il n'y a point d'indice que l'on ait tiré des estampes de ce cuivre, on peut croire qu'il a été garni de niellure au moment de sa confection, et que celle-ci doit être placée un peu avant la découverte de l'art de tirer des empreintes des gravures sur cuivre.

Sur cette mappemonde, tous les objets sont figurés par des tailles plus ou moins larges et profondes, remplies d'une mixtion de couleur noire, qui font de l'ouvrage une *niellure*, ou une espèce de damasquinerie.

L'idiome latin employé pour les explications, peut faire présumer que ce travail a été exécuté en Europe, soit en Italie, soit au-delà des monts. Le caractère de l'écriture, qui est celui auquel on donne aussi improprement qu'à l'architecture le nom de *gothique*, ne peut guère nous éclairer sur l'époque précise de ce monument. On trouve plus de lumières dans les faits historiques qui sont inscrits sur les lieux mêmes qui en ont été le théâtre (*a*). La date la plus récente, parmi ces faits, est celle de la bataille dans laquelle Tamerlan défit Bajazet, celle de 1402. Or, comme l'Amérique n'est point indiquée sur ce planisphère, il semblerait que c'est entre 1402 et la découverte du nouveau continent, qu'il faut en placer la confection; par conséquent vers le milieu du XV[e] siècle.

La comparaison entre cet ouvrage et le globe céleste, travaillé dans l'Orient vers le XIII[e] siècle, que nous avons offert sur la planche XXV, donne lieu à deux observations, l'une relative au travail mécanique, l'autre au dessin. Sous le rapport du travail mécanique, comme celui-ci était plus anciennement et plus fréquemment employé dans l'Orient, la sphère céleste a beaucoup de finesse, de légèreté, et même de grâce; mais elle est d'une barbarie rebutante pour tout ce qui tient à la forme et aux contours des hommes et des animaux : tandis que la mappemonde terrestre, quoique loin encore de la correction du dessin, offre dans les figures un mouvement juste, une expression *grossolana sì* mais vraie, que l'on peut remarquer sur-tout dans l'image des occupations champêtres et dans celle d'un combat, qui sont figurées au bas de la planche, de la grandeur de l'original. On trouvera, dans la Table descriptive des planches, l'explication des autres parties de ce monument dont le détail est gravé sur celle-ci.

SECONDE ÉPOQUE.

PROGRÈS DU RENOUVELLEMENT DE LA SCULPTURE, AU MILIEU DU XV[e] SIECLE.

Pl XLI.
Principale porte du baptistère de Florence, ouvrage en bronze de Lorenzo Ghiberti, XV[e] siecle.

Nicolas de Pise, en donnant, dès le commencement du XIII[e] siècle, l'exemple de l'étude et de l'imitation de l'antique, avait tiré la Sculpture de l'état de froideur et de sécheresse dans lequel il l'avait trouvée : son fils, ses élèves, et ses successeurs, en s'attachant aux mêmes principes, avaient encore contribué à l'amélioration de cet art. Les travaux que, pendant tout le cours du XIV[e] siècle, Jean et André de Pise, Nino et Thomas, ses fils, Agostino et Agnolo de Sienne, André Orcagna et Jacopo della Quercia exécutèrent dans toute l'Italie, en avaient fécondé les diverses Ecoles : par-tout, d'après leurs exemples et leurs préceptes, il se produisait des ouvrages recommandables sous plus d'un rapport, et où quelques unes des parties de l'Art étaient déja portées à un certain degré de perfectionnement. C'est de cette période de tems, que nous avons formé *la Première Époque du renouvellement de l'Art.*

Cependant, quelque mérite que l'on soit disposé à reconnaître dans les productions de ces premiers restaurateurs de la Sculpture, sur-tout en les comparant avec celles de leurs prédécesseurs, on ne peut se dissimuler qu'elles laissaient plus ou moins à desirer, soit dans l'ordonnance des compositions, soit dans le choix et la correction des formes, soit dans la mesure et la justesse de l'expression, soit enfin dans l'élégance et le fini du travail.

L'Art, il est vrai, n'avait pas dévié de la route tracée par Nicolas de Pise, et les successeurs

(*a*) Outre les légendes que j'ai rapportées dans la *Table explicative des planches*, en voici encore quelques unes qui donneront une idée des connaissances et du style de l'auteur de cet ouvrage. — *Hic Tamuris Scitarum Regina Cyryum Persarum regem cum militibus interfecit. — Hic uxores diligentes maritos se faciunt combuiri. — Albania magna canes habet fortes. — India superior, in qua corpus beati Thomi. Multa regna sunt; hic lapides, aromata infinita. Hic tot sunt homines magni cornua habentes longitudine* IIII *pedum, et sunt tot serpentes tantæ magnitudinis quòd bovem comedunt integrum. — Mecha, Arabia vel Cabea in quâ balsamus, this, mirra, cinnamomum et aloes. — Ista gens se dicit essere sancta et faciunt de se sacrificium ponendo caput proprium sub quodam palo, adorant donec cadat. — Hic à Lunia anno* IIIICXXXII *Attila rex Hunorum contra Romanos pugnavit et interfecti sunt* CLXXXIII *ex utraque parte. — Annibal debellavit Romanos hic juxta Papiam. — Hic mulieres sine maritibus partum faciunt. — Panplona. Hic fuerunt interfecti* XII *Pares Franciæ.*

de ce maître lui avaient même fait faire quelques pas; mais, ainsi que déja nous l'avons remarqué, sa marche était devenue lente et timide, et, pour le tirer de cet état, en quelque sorte stationnaire, il fallait d'autres efforts que le tems seul pouvait amener: car l'expérience prouve que le génie, après quelques élans, éprouve ordinairement le besoin du repos.

Ce ne fut, en effet, que vers le commencement du XV[e] siècle que la Sculpture reprit une vigueur qui, s'accroissant durant tout son cours, opéra enfin, au XVI[e], l'entier perfectionnement de cet Art: nouveau développement de forces, dont l'influence m'a paru présenter un caractère assez remarquable pour former, dans l'histoire du renouvellement, une seconde époque que j'ai consacrée sous le titre de *Progrès du renouvellement de la Sculpture au milieu du XV[e] siècle.*

L'honneur en doit être partagé, sans doute, entre plusieurs des habiles artistes que possédait alors l'Ecole de Florence, tels que les Maiano, les Pollaiuolo, les Verrocchio, etc.; mais il est dû plus spécialement encore à Donatello et à Ghiberti, dont les noms, unis par le triple rapport de l'identité de patrie, d'age et de profession, ne peuvent désormais être séparés dans l'histoire d'un art à la gloire duquel ils ont également contribué, quoique par des moyens divers. Un coup-d'œil jeté sur leurs principaux ouvrages suffira pour en convaincre.

Le maître de Donatello n'est pas bien connu, et l'on n'a sur ses premières études que des notions vagues. Ayant vécu dans sa jeunesse avec les sculpteurs qui avaient honoré la première époque du renouvellement, entre lesquels il faut distinguer Jacopo della Quercia, il est probable qu'il s'instruisit d'abord par le secours de leurs préceptes et des exemples qu'ils avaient laissés. Mais, au défaut de documens précis, ses ouvrages attestent assez que, sensible de bonne heure aux vraies beautés de l'Art, il sut en puiser les principes dans les monumens antiques, devenus, de son temps, plus nombreux et plus répandus: on sait même, qu'employé à la restauration de ceux de ces monumens que les Médicis avaient déja recueillis, Donatello fut à portée de les étudier de plus près, et de s'exercer à les imiter jusque dans le mécanisme du travail; de là ce style éminemment antique qui caractérise ses productions; de là cette habileté d'exécution qui lui permit de traiter la terre, le bois, le marbre, et sur-tout le bronze, avec une égale facilité.

L'un de ses premiers ouvrages est le bas-relief en marbre représentant l'annonciation, gravé sous le N° 19 de la planche XXXVIII. Ce morceau que l'on voit à Florence, dans l'église de S[te] Croix, se distingue par la sagesse de l'ordonnance, la naïve simplicité de l'expression, et le précieux du travail: il était propre à donner une idée avantageuse des talens du jeune artiste; il fonda sa réputation.

Moins heureux dans le crucifix qu'il exécuta en bois pour la même église de S[te] Croix, lequel fut jugé très inférieur à celui que le célèbre Brunelleschi avait fait en concurrence pour l'église de S[ta] Maria Novella, Donatello sut faire tourner à son avantage l'échec même qu'il avait éprouvé dans cette lutte, où son rival l'emporta de beaucoup par la noblesse et la grandeur du caractère qu'il avait imprimé à son Christ. Dès-lors, s'attachant plus sérieusement à l'étude des passions, il se rendit bientôt si habile à les exprimer, que dans cette partie il surpassa tous ceux qui l'avaient précédé, et même ses contemporains. On voit, sous le N° 17 de la planche XXXVIII, une légère esquisse du Christ de Brunelleschi qui, né avec tous les moyens de briller dans la sculpture, abandonna cependant, dès ce moment, le ciseau, pour se consacrer entièrement à l'architecture, dont il devint, ainsi que nous l'avons déja démontré, l'un des plus illustres restaurateurs.

Parmi les autres ouvrages de ronde-bosse de Donatello, on cite une statue en marbre de S[t] Jean-Baptiste, qui se voit à Florence dans la maison Martelli; et une autre, du même sujet, exécutée en bois, pour le baptistère de S[t] Jean-de-Latran à Rome, laquelle est gravée sous le N° 20 de la planche XXXVIII. Le baptistère de Florence possède aussi, de cet artiste, une statue en bois de la Madeleine pénitente, dans laquelle il a fait preuve de ses connaissances anatomiques.

Pour la décoration extérieure de l'église d'or-San-Michele, Donatello fit encore les statues en marbre de S[t] Pierre, de S[t] Marc et de S[t] Georges. Cette dernière, dont malheureusement le cadre étroit de notre plan ne nous a permis d'offrir qu'une faible image, sous le N° 21 de la plan-

che XXXVIII, a toujours été mise au rang des meilleures qui soient sorties de son ciseau. C'est dans cette statue, et dans celle que l'on appelle *lo zuccone*, et qui se voit à l'extérieur de la tour de la cathédrale de Florence, que Donatello s'est le plus approché de l'antique; dans l'une, par la beauté idéale des formes et le choix du costume; dans l'autre, par la profondeur du caractère et la hardiesse de l'exécution.

Enfin, au nombre de ses productions les plus capitales en ronde-bosse, il faut compter le mausolée consacré à la mémoire du pape Jean XXIII, dans le baptistère de Florence; le célèbre groupe en bronze de Judith et d'Holopherne, placé sous la loge des Lanzi, et sur-tout la statue équestre, aussi en bronze, d'Erasme Gattamelata, érigée sur l'une des places de Padoue, le premier monument de ce genre qu'ait produit l'Art moderne renouvelé.

Cependant quels que soient le nombre, l'importance et le mérite de ces travaux, qui valurent à Donatello l'une des premières places parmi les statuaires de son tems, c'est à l'habileté qu'il déploya dans l'exécution des bas-reliefs qu'il doit la plus grande partie de sa réputation.

On sait que sous le nom générique de *bas-relief*, on comprend, quoique assez improprement, trois espèces très distinctes de sculpture en relief, savoir: le *haut-relief*, dont les figures, presque de ronde bosse, n'adhèrent que par un petit nombre de points au champ, hors duquel elles paraissent saillir entièrement; le *demi-relief*, dans lequel les figures sortent du fond à-peu-près de la moitié de leur rondeur naturelle; et le *bas-relief* proprement dit, où, perdant encore plus de cette rondeur, les figures sont représentées comme applaties sur le fond, avec lequel leurs contours vont se marier et se perdre insensiblement.

Les anciens, dans leurs édifices, employèrent avec une rare sagacité ces trois espèces de relief, suivant les circonstances, c'est-à-dire selon que les sculptures étaient plus ou moins éloignées de l'œil du spectateur: les modernes ne parvinrent que lentement à en faire une judicieuse application.

A la première époque du renouvellement de l'Art, Nicolas de Pise ayant formé son style par l'étude des sarcophages, les seuls monumens antiques que lui offrait sa ville natale, avait dû naturellement en imiter aussi le travail qui est de *haut-relief*, et cela avec d'autant plus de raison, que cette manière convenait mieux au marbre, matière qu'il a le plus souvent employée dans ses ouvrages.

Donatello au contraire, travaillant presque toujours en bronze, matière qui, pour être coulée avec succès, exige des modèles dont les moules soient de facile dépouille, se trouva dans la nécessité de préférer le genre du *bas-relief* proprement dit; genre dont il trouva d'ailleurs les types les plus parfaits dans les vases, les autels et les autres monumens antiques, dont le nombre était beaucoup plus considérable de son tems, et sur-tout dans ces précieuses collections de terres cuites, de camées, de pierres gravées et de médailles, déja commencées par les Médicis. En adoptant ce moyen d'exécution, qui permet des compositions plus riches en figures, Donatello se ménageait en même tems un champ plus vaste que celui de la ronde-bosse et du haut-relief, pour l'expression des passions vers laquelle la nature de son génie le portait naturellement.

Les bas-reliefs que Donatello produisit ainsi furent en très grand nombre; mais le peu de volume de la plupart a été cause de leur perte. Parmi ceux que le tems a conservés, les plus remarquables se voient, à Naples, dans l'église de *S. Angelo in Nido;* à Padoue, dans celle de S[t] Antoine, et à Florence, sur les deux jubés ou tribunes placés dans la nef de S[t] Laurent: ces derniers, admirables par leur ordonnance, laissent beaucoup à desirer dans l'exécution qui, n'ayant pas reçu de l'auteur la dernière main, a été terminée par Bertoldo, son élève et son associé (*a*).

Ces bas-reliefs, ainsi que la plupart des autres ouvrages de Donatello, se font remarquer par la sagesse des ordonnances, la correction des formes, la justesse des attitudes et des mouvemens, la vérité et la force des expressions portées quelquefois jusqu'au sublime du pathétique; par une

(*a*) On peut voir les bas-reliefs de ces jubés dans l'ouvrage du père Richa, intitulé, *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine*, tom. V, pag. 35: quelque médiocres que soient ces gravures, elles donneront une idée de leur composition, qui en est la partie la plus estimable.

imitation judicieuse de l'antique, dont il a fait passer le style jusque dans les fonds d'architecture et dans les moindres accessoires de ses compositions; enfin, par une exécution large, facile, et précieuse tout à la fois.

Tels sont les principaux traits qui caractérisent le talent de Donatello, et nous paraissent justifier ses droits à la part que nous lui attribuons dans le perfectionnement que l'Art reçut à l'époque qui nous occupe. Considérons maintenant de quelle nature sont ceux de son digne émule Ghiberti, et quels titres particuliers lui ont mérité l'avantage de partager cet honneur.

Nous avons vu que Nicolas de Pise, déterminé par des circonstances pour ainsi dire locales, avait été conduit à pratiquer spécialement le genre du *haut-relief*, tandis que Donatello, obéissant à l'impulsion de son génie, avait préféré le *bas-relief* proprement dit. Entre ces deux genres, extrêmes en quelque sorte, s'offrait encore le *demi-relief* que personne jusqu'alors n'avait employé avec succès: Ghiberti s'en empara, et le traita avec une grande supériorité, sans toutefois exclure les deux autres genres. Souvent même il sut les réunir et les marier, dans un seul et même ouvrage, avec tant d'habileté que, loin de se nuire, ils s'entr'aidaient mutuellement; créant ainsi un quatrième genre de relief, qu'on pourrait appeler mixte ou composé, et qui offrait à l'Art un nouveau moyen de se développer.

Cette espèce d'amalgame des trois genres de relief, formant le caractère distinctif du talent de Ghiberti, nous avons choisi, pour en donner une idée, la magnifique porte qu'il exécuta en bronze pour la principale entrée du baptistère de Florence; ouvrage dans lequel il s'est surpassé et que personne encore n'a pu égaler.

En 1401, la communauté des commerçans de Florence, ayant résolu de continuer la confection des portes latérales du baptistère de St Jean, dont la première avait été, comme nous l'avons vu, exécutée en bronze par André de Pise, appela les plus habiles sculpteurs de la Toscane à concourir entre eux pour l'importante entreprise de la seconde de ces portes. Parmi ceux qui se présentèrent, on remarqua principalement Brunelleschi, Donatello et Lorenzo Ghiberti (*a*). Les juges, nommés pour prononcer sur le mérite des divers modèles, et décerner la palme au meilleur ouvrage, étaient au nombre de plus de trente, et avaient été choisis eux-mêmes, soit parmi des artistes, soit parmi des amateurs distingués. Vasari fait un détail intéressant pour l'histoire de l'Art, des motifs qui déterminèrent ces juges, en appréciant ce qu'il y avait de louable dans chacun des modèles présentés, à décerner le prix à celui de Ghiberti (*b*). Une circonstance du concours aussi honorable

(*a*) En comptant Donatello au nombre de ceux qui, dans le concours ouvert pour la seconde porte du baptistère, disputèrent la palme à Ghiberti, je me conforme au récit de Vasari, qui n'est pas exempt d'obscurités et même de contradictions, mais qui me paraît aussi trop circonstancié pour être légèrement rejeté.

(*b*) Il n'est pas moins intéressant de voir l'ordre, la précision, la sévérité même des dispositions prises par les chefs de la communauté, aux frais de laquelle se faisait cette porte, pour assurer l'exécution prompte et fidèle des travaux de sculpture. Ferdinand Grégori et Thomas Patch, éditeurs ou auteurs d'une gravure des bas-reliefs faite en 1772, nous ont transmis à ce sujet des détails curieux, en publiant l'extrait d'un registre trouvé dans les archives de la communauté, et une lettre de Léonardo Bruni d'Arezzo aux députés de cette même communauté.

L'extrait du registre a pour titre: *Libro della seconda e terza porta di bronzo della chiesa di S. Gio. Battista di Firenze*. 1403. 23 *novembre*. Nous y trouvons les conditions auxquelles la seconde porte latérale du baptistère de St Jean est donnée à orner de bas-reliefs en bronze, à *Lorenzo di Bartolo*, et à *Bartolo di Michele*: Vasari les nomme tous deux Ghiberti, et dit que le second était père du premier; selon Baldinucci, ce n'était que son beau-père. Lorenzo doit livrer chaque année *trè compassi*, trois compartimens. Les sommes à payer pour ce travail seront fixées par les consuls. Des citoyens principaux, tels que Matteo di Giovanni Villani, Palla de' Nofri dei Strozzi, etc., sont chargés d'en presser l'exécution. En 1407, Lorenzo est chargé seul de l'ouvrage, sous l'obligation de n'en entreprendre aucun autre. Il doit y consacrer les jours entiers, ce qui s'en manquera sera noté sur un registre particulier. Il s'oblige à exécuter lui-même et de sa main, d'abord en cire, puis en bronze, les objets les plus délicats, tels que les figures nues, les cheveux, etc. Il choisira, pour le seconder, les meilleurs compagnons. La matière et les instrumens lui seront fournis par la communauté; il n'est tenu que d'y mettre son talent et ses peines. Suivent les noms de divers ouvriers qu'il employa, et la notice de la quantité et de la valeur des matières fournies depuis 1403 jusqu'à 1415.

Les travaux de la seconde porte ne furent terminés qu'en avril 1424; mais dès le 2 janvier ceux de la troisième, qui est celle que l'on voit ici gravée sur la planche XLI, avaient été confiés au même Lorenzo, toujours avec la condition de n'entreprendre aucun autre ouvrage jusqu'à l'entière confection de celui-là. En 1437, ses fils Vettorio et Thomas lui furent adjoints. En 1440, on fit venir de Flandre une certaine quantité de cuivre jaune. En 1443, il restait encore à exécuter quatre des dix bas-reliefs de la porte. Le 17 août 1447, les honoraires et les frais dus à Lorenzo pour les bas-reliefs achevés, suivant la convention, lui sont payés. Les ornemens de la bordure et du chambranle de cette troisième porte, terminés le 11 février 1456, lui sont également payés. L'énoncé des matières de toute espèce, telles que or, argent, cuivre, bronze, fer, bois, cire, employées soit au paiement des artistes, soit à la fabrication de l'ouvrage, ne m'a pas paru fait d'une manière assez claire, pour que je tentasse d'en donner une évaluation en monnaie d'aujourd'hui. Cette opération présente d'ailleurs par elle-même de très grandes difficultés.

Quant à la lettre adressée par Léonardo d'Arezzo aux députés de la communauté des commerçans qui ordonnèrent la confection de la troisième porte, en voici un passage: « Les sujets de l'ancien Testa-« ment que vous avez délibéré de faire sculpter sur la nouvelle porte « du baptistère, doivent être choisis et exécutés tellement qu'ils soient « dignes de mémoire, intéressans par la variété et par l'expression. « Je vous en envoie la notice d'après cette idée. » Suit l'indication des sujets, dont une partie seulement a été exécutée. Léonardo ajoute

pour les artistes de ce tems que pour l'Art lui-même, c'est que Brunelleschi qui avait fait de la Sculpture l'objet de ses premiers travaux, et Donatello qui, dans cet art et sur-tout dans celui de jeter en bronze, pouvait le disputer à Lorenzo, sans attendre le jugement des experts, s'avouèrent l'un et l'autre vaincus, et cédèrent généreusement la palme à leur concurrent.

Après cette victoire remportée d'une manière aussi brillante que flatteuse, Ghiberti se mit à l'œuvre, en 1403, et l'exécution des premières parties de son ouvrage répondit si bien à l'attente que son modèle avait excitée, qu'il fut successivement chargé de beaucoup d'autres travaux de sculpture en bronze, soit à Sienne, soit à Florence. Enfin les preuves qu'il donna d'une habileté toujours croissante déterminèrent les magistrats de Florence, après l'achèvement du monument qu'il avait obtenu par le concours, à lui confier l'exécution de la troisième porte du baptistère, de celle qui était destinée à en décorer l'entrée principale : c'est la plus riche des trois, comme le prouvent les planches XLI et XLII, qui en offrent l'ensemble et une partie des détails.

Cette porte, d'une élégante proportion, présente deux battans répartis en dix panneaux. Ceux-ci, de forme carrée, sont remplis par autant de bas-reliefs, dont les sujets tirés de l'ancien Testament sont choisis avec discernement et composés avec intérêt : une bordure formée de figurines en pied, et de bustes placés dans des niches, encadre chacun des battans, qui sont eux-mêmes renfermés dans un chambranle enrichi de festons, de feuillages, et de fruits, entremêlés d'oiseaux et d'animaux. Une corniche, de bronze ainsi que tout le reste, couronne avec grâce ce magnifique ensemble, dont l'œil est enchanté, avant même que l'attention ait pu se porter sur les détails qui font de cette porte un véritable chef-d'œuvre de sculpture.

Malgré la réduction que ces détails ont dû subir sur la planche que le lecteur a sous les yeux, nous avons lieu de penser, qu'aidé des explications que présente la table, il reconnaîtra sans peine les divers sujets que l'artiste a traités sur chaque panneau.

Pl. XLII
Détails des bas-reliefs de la porte du baptistère de Florence, miracle de S. Zénobio, autre bas-relief de Lorenzo Ghiberti.
XVe siècle

Néanmoins, pour donner une idée plus complète des talens de Ghiberti sous le rapport de la composition et de l'exécution, nous avons cru nécessaire de reproduire, sur la planche XLII, deux de ces bas-reliefs dans une plus grande proportion; ce sont ceux qui, sur la planche précédente, sont marqués des N° 7 et 8.

Le premier de ces bas-reliefs, indiqué ici sous le N° 1, représente la réception des Tables de la loi. La scène, imposante comme l'événement qu'elle retrace, est distribuée dans une progression judicieuse. Du sein des nuages et des éclairs, Dieu lui-même remet à Moïse, placé au sommet du mont Sinaï, les Tables de la loi; à mi-côte, Josué prosterné semble indiquer, par la place où il se trouve, le rang intermédiaire auquel il est appelé : enfin le peuple hébreu, dans une attente inquiète, occupe le bas de la montagne. Dans ce groupe nombreux, l'agitation et la crainte sont exprimés d'une manière juste et variée, par les mouvemens tumultueux des hommes, et par les attitudes des enfans et des femmes. Celles-ci sont belles, et offrent une expression maternelle touchante; leurs draperies sont disposées avec grâce et avec dignité, ainsi qu'on en peut juger par une des figures du premier plan, gravée en grand sous le N° 2.

Les mêmes convenances dans l'ensemble et dans les détails ont été observées dans la seconde composition, que l'on voit sous le N° 3. L'armée et le peuple sortis du camp que Josué avait établi près de Jéricho, sont en marche pour se rendre sous les murs de cette ville. Tandis que l'Arche

qu'il faudrait que celui qui sera chargé de l'ouvrage fût parfaitement instruit de l'histoire, pour représenter avec toute la convenance possible les faits et les personnes, et qu'il sût orner le tout avec goût. Il ne doute pas du succès; mais il desirerait fort d'être près du dessinateur, pour lui donner l'intelligence parfaite des sujets. Cette lettre peut se lire en entier dans l'ouvrage du P. Richa, intitulé *Notizie delle chiese Fiorentine*, tom. V, pag. xxj.

Ce Léonardo Bruni, né à Arezzo en 1370, après les études les plus étendues et les plus brillantes, dans sa patrie, à Ravenne et à Florence, fut employé à Rome en qualité de secrétaire apostolique par les papes Innocent VII, Grégoire XII, Alexandre V et Jean XXIII. Ayant accompagné ce dernier au concile de Constance, il fut obligé de se retirer à Florence en 1415. Il y mourut en 1444, après avoir été chancelier de la république et chargé par elle de diverses missions diplomatiques. Son tombeau, qui se trouve dans l'église de Ste Croix, est un ouvrage de Bernard Rossellini, architecte sculpteur. Léonard coopéra à ranimer en Italie le goût des littératures grecque et latine. Il a composé un grand nombre d'ouvrages en tout genre. Il est un de ceux auxquels on a attribué le fameux livre *de Tribus Impostoribus*. Voyez Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, tom. VI, fol.

portée par les lévites, s'est arrêtée au milieu du Jourdain, Josué le traverse, suivi des Israélites, et fait ramasser dans le lit du fleuve les pierres qui formeront le monument commémoratif de ce passage merveilleux: sur le plan le plus éloigné, l'Arche sainte, précédée par les trompettes, fait le tour des murs de Jéricho (*a*). Tout est, dans ce morceau, de l'invention la plus heureuse et de la plus savante exécution; la figure gravée en grand, sous le N° 4, peut en donner quelque idée (*b*).

Au nombre de ces principes de l'Art auxquels le sculpteur s'est si bien conformé dans la plupart des autres bas-reliefs, on regrette, il est vrai, de ne pas rencontrer toujours l'unité d'action. Cette loi fondamentale s'y trouve même quelquefois violée d'une manière choquante, par la réunion dans un même cadre, de faits qui se sont passés dans des tems et dans des lieux différens. Tel est, par exemple, sur la planche XLI, le bas-relief N° 2, qui représente les travaux et les malheurs des enfans d'Adam, et qui comprend quatre ou plutôt six actions diverses; tel est encore le N° 3, où l'on voit l'histoire de Noé; tel est sur-tout le N° 6, qui nous offre les traits principaux de celle de Joseph. Le défaut d'une pareille disposition, qui transforme, pour ainsi dire, en tableaux des ouvrages dont le genre et la matière appartiennent à la Sculpture, eut pour cause l'obligation imposée à l'artiste de se soumettre aux idées des ordonnateurs du monument. Ils voulaient que plus de vingt sujets, qu'ils désignèrent, y fussent représentés. Le seul moyen de les satisfaire, dans des espaces donnés, était de réunir plusieurs actions dans un même cadre, en les établissant sur des plans différens. Aussi, dans le concours pour la seconde porte du baptistère, qui fut la première de celles que Ghiberti executa, on avait exigé que les modèles fussent traités dans trois degrés de relief, le demi-relief, le bas-relief, le très bas-relief; et il en fut de même pour la troisième porte, qui est celle que nous avons présentée à nos lecteurs dans la planche XLI. Pour remplir de semblables conditions, *Lorenzo* sentit qu'il fallait employer toutes les ressources de la perspective linéaire: il le fit avec tant d'art, par le choix des sites, par la disposition des groupes, et par l'inégalité du relief et de la proportion des figures, qu'il mit, dans l'ordonnance générale de ses bas-reliefs, presque autant de charme et de variété qu'un peintre habile en aurait pu mettre dans la composition d'un tableau. On peut observer que, dans l'exécution de sa difficile entreprise, Ghiberti fut utilement dirigé par ses premières études et ses premiers travaux, qui avaient été consacrés à la Peinture (*c*).

Le succès qu'il obtint dans cette circonstance mémorable, n'a pas été sans influence sur l'Art. Il était naturel, en effet, que les artistes cherchassent à mériter les mêmes éloges, en faisant usage des mêmes moyens. Mais, n'ayant ni le savoir ni le goût de Lorenzo, ses imitateurs ne purent pas se préserver de l'écueil qui les attendait dans cette carrière nouvelle. Non contents des ressources que, comme lui, ils pouvaient trouver dans la perspective linéaire, dans le choix intelligent des plans, dans la dégradation judicieusement progressive des figures, ils allèrent plus loin, et voulurent s'approprier des effets qui n'appartiennent qu'à la perspective aérienne, domaine exclusif de la Peinture. Ils oublièrent ainsi, que chaque art a des limites tracées par la nature de ses moyens et de ses

(*a*) Si l'on aime à voir comment, dans deux Écoles aussi différentes que l'École grecque et l'École latine, et à des époques fort éloignées l'une de l'autre, le même sujet a été conçu en peinture et en sculpture, on peut rapprocher ce bas-relief du XVe siècle, d'une miniature copiée sur un manuscrit grec du VIIe ou VIIIe siècle, que présente, sous le N° 8, la planche XXVII de l'histoire de la *Peinture*; et d'une autre miniature, extraite d'un manuscrit latin du IXe siècle, qui se trouve sur la planche XLI de la même partie, N° 7.

(*b*) Beaucoup d'autres ont le même mérite: comment rendre, par exemple, à qui ne le voit pas, le tableau que forme dans le champ du premier panneau, planche XLI, la création de la femme? C'est un chef-d'œuvre de disposition générale, et le choix des détails annonce l'âme la plus sensible.

Sur le devant, Adam endormi développe par sa pose le corps du plus beau des hommes. Le Créateur, dans une attitude où la bonté tempère la majesté, bénit d'une main son noble ouvrage, et de l'autre soutient Eve qui s'élève tout entière du sein d'Adam, en présentant de face les traits et le corps de la plus belle femme. Des anges enfans sont groupés autour d'Ève, sans dérober à l'œil aucune de ses beautés. Plus haut, sur des nuages, d'autres anges d'une plus forte proportion forment une couronne, et semblent s'être réunis pour admirer le nouveau présent que l'Etre suprême vient de faire à la terre. Le charme de cette pensée est inexprimable.

Des perfections d'un autre genre se trouvent dans le dernier panneau qui représente la visite de la reine de Saba à Salomon. L'ordonnance et les détails donnent une juste idée de la magnificence du lieu et de l'importance des personnages.

(*c*) Vasari nous apprend que, dans sa première jeunesse, Ghiberti fut employé à des travaux de peinture par Pandolfo Malatesta, seigneur de Rimini. On voit, en suivant les diverses circonstances de sa vie, comment elles lui fournirent l'occasion d'acquérir les talens nécessaires pour bien mériter de tous les arts. Il apprit près de ser Brunelleschi, son contemporain et son ami, que la sculpture, lorsqu'elle est destinée à orner quelque partie d'architecture, doit y être subordonnée, et il s'est conformé à ce principe dans l'embellissement des portes du baptistère. Il était beau-fils d'un très habile orfèvre qui s'appelait Bartoluccio, et les orfèvres faisaient alors de bonnes études de dessin: plusieurs d'entre eux furent en même tems sculpteurs et statuaires, tels que *Luca della Robbia*, *Andrea Verrocchio*, *Antonio Pollajuolo*. Lorenzo commença lui-même par s'occuper de cette partie de l'Art. Il apprit à jeter en bronze des ouvrages de toute espèce, et à les réparer avec l'adresse et le soin que ce genre de travail exige.

instrumens, et que, s'il les franchit, il perd ses propres avantages sans acquérir ceux qui lui sont étrangers. Cette ambition si déplacée de la Sculpture, ou plutôt des sculpteurs, augmenta de siècle en siècle, depuis Lorenzo; et soutenue par les exemples de certains travaux, qui, grâce à quelques détails heureux, obtinrent de la célébrité malgré le vice radical de leur conception, elle a compté long-tems, et de nos jours elle compte encore des partisans parmi les artistes, les amateurs et les écrivains (*a*).

Ghiberti a fait preuve d'un mérite non moins remarquable et peut-être même plus réel encore, dans l'exécution d'un autre ouvrage considérable en bronze, destiné à orner la châsse de S[t] Zénobio, évêque de Florence; l'unité d'action y est conservée, et cette fois il a évité le reproche d'avoir donné un exemple dangereux. Ce beau morceau couvre la partie inférieure de la planche XLII. La scène est divisée en deux grandes parties bien distinctes, et cependant parfaitement liées entre elles. Le sujet est S[t] Zénobio ressuscitant un enfant qui lui avait été confié, en présence de sa mère et du peuple. Le corps de l'enfant occupe le milieu de la composition: à droite, on voit la mère qui, en implorant le saint, semble s'appercevoir déja que son fils s'est ranimé; à gauche, Zénobio invoque avec ferveur l'assistance du Tout-Puissant. Les groupes accessoires aux deux principaux personnages, sont disposés de manière à ajouter à l'importance et à l'intérêt de la scène: du côté de la mère, ses parens et ses amis partagent, selon la place qu'ils occupent, sa douleur, son attente, sa surprise; du côté de l'évêque, le clergé et le peuple attendent avec une confiance plus calme l'effet de ses prières.

Pour exposer son sujet, pour figurer le lieu de la scène, l'artiste n'a pas été contraint de recourir à ces moyens un peu forcés que le manque d'espace sur les portes du baptistère l'obligeait d'employer. Un champ vaste lui a permis de développer toute sa composition sur trois plans. De magnifiques fabriques occupent le fond d'une belle et grande place: leur position, celle des figures du plan intermédiaire, et celle des figures du devant de la scène, sont indiquées d'une manière sensible par l'abaissement progressif du relief et l'adoucissement gradué des formes, qui conservent cependant leurs proportions naturelles. Du reste, une ordonnance générale simple et grande, l'observation parfaite des convenances d'âge et de sexe, la vérité et la variété des expressions, une grâce naïve dans les figures d'enfans, noble et touchante dans les airs de tête des mères, la correction du dessin et une belle entente des draperies, caractérisent cette grande composition et remplissent d'admiration ceux qui l'examinent attentivement (*b*).

Il ne faut cependant pas dissimuler que les bas-reliefs de Ghiberti, reproduits par la gravure (*c*),

(*a*) Si, au lieu d'une histoire de l'Art, nous écrivions un traité sur l'Art, il conviendrait sans doute de discuter ici, dans toute son étendue, cette question souvent agitée de nos jours; et de rechercher si, dans l'espèce de bas-reliefs où les modernes ont prétendu rendre les effets de la Peinture, ils ont réellement développé un savoir dont les anciens avaient manqué, comme on a cru pouvoir le dire; s'ils ont donné à ce genre d'ouvrages une plus grande perfection, et par conséquent s'ils ont enrichi l'Art d'une branche nouvelle de productions avouées par la raison et par le goût.

On sait assez que l'affirmative a été soutenue par des amateurs éclairés et par d'habiles artistes écrivains: mais l'opinion contraire, celle qui nous parait conforme aux vrais principes de l'Art, a été défendue dans l'article *bas-relief* du Dictionnaire d'Architecture de l'Encyclopédie Méthodique, et plus récemment dans la troisième partie des *Recherches sur l'Art statuaire*, avec une clarté et une profondeur qui ne peuvent guère laisser d'incertitude sur ce point important de théorie.

Serait-ce porter trop loin la sévérité, que d'ajouter aux excellentes observations que présentent ces deux ouvrages, qu'un artiste qui outrepasse les bornes de la Sculpture pour envahir le domaine de la Peinture, s'avoue incapable de placer dans la première toutes les beautés dont elle est susceptible; et que ce n'est que pour déguiser la stérilité de son genie, qu'il appelle ainsi des secours étrangers? *Non omnis omnia fert Ars*, est un adage consacré pour tous ceux qui joignent une âme sensible à un goût exercé. L'erreur ou plutôt le charme que produit la Sculpture ne consiste pas dans les prestiges de l'optique: ses moyens de persuader sont palpables. Et qu'a-t-on à gagner à ces vicieuses associations? Reste-t-il quelque chose à desirer pour le véritable amateur, lorsque, après avoir admiré, sous l'arc de Titus, le beau bas-relief où la Sculpture a si judicieusement employé tout ce qu'elle peut se permettre en dégradation et en perspective, il va, un moment après, se livrer à toute l'illusion du clair-obscur d'un Corrège, ou de la magique perspective d'un Claude Lorrain?

(*b*) On peut voir dans la section de cet ouvrage relative à la *Peinture*, planche CXLVII, de quelle manière Masaccio, ami et contemporain de Ghiberti, a traité, en peinture, le même sujet.

(*c*) Voici, dans l'ordre chronologique, les seules gravures des bas-reliefs exécutés par Lorenzo Ghiberti, pour l'ornement de la grande porte du milieu du baptistère, dont j'ai connaissance jusqu'à ce moment.

La première collection, que j'ai citée ci-dessus, a été publiée à Florence, en 1772, par Ferdinando Grégori et Th. Patch, in-fol. atlant. La porte, en son entier, se voit sur la première feuille. Les planches sont au nombre de vingt-quatre. Le tout est gravé au simple trait, moitié de l'original.

Ce que j'en offre ici, sur les planches XLI et XLII, a été gravé en 1790.

La totalité a été reproduite en 1798, d'après les plâtres que possédait la célèbre *Angelica* Kauffmann, dont les talens et les vertus exciteront de longs regrets. Les dessins ont été faits par Féodor Iwanowitsch, Calmouck. Le tout, gravé au simple trait, a été publié à Rome, in-fol. atl., par Henri Killer, habile sculpteur suisse.

Enfin Calendi, Florentin, d'après les dessins de Sante Paccini, a gravé une nouvelle collection de ces bas-reliefs, sous la direction du célèbre Morghen, et l'a publiée à Florence, en 1802, in-fol. atl.

y reçoivent, de la finesse et de la liberté de la pointe, des tours faciles et moelleux que les bronzes originaux n'offrent pas toujours, malgré le soin avec lequel cet artiste les réparait. On y trouve quelquefois de la sécheresse et même une sorte d'âpreté, qui frappent au premier coup-d'œil, et dont on ne peut rendre compte qu'en les attribuant à l'âge de l'Art, à peine sorti de l'adolescence, et en les considérant comme les résultats d'études incomplètes, ou comme les produits d'une science que l'on avait su acquérir, mais que l'on ne savait pas encore cacher. Au reste, ce mélange de quelques légers défauts avec les beautés de tout genre dont étincellent les bas-reliefs de ces portes fameuses, vraiment dignes d'être *les portes du paradis* (*a*), selon l'expression de Michel-Ange, le meilleur juge du tems; ce mélange, dis-je, en indiquant avec précision le degré auquel l'Art s'était élevé, sert à fixer au milieu du XV[e] siècle la seconde époque du renouvellement que nous parcourons en ce moment.

Il eût manqué quelque chose à la gloire de Ghiberti, si, borné aux simples bas-reliefs, son talent ne se fût encore exercé dans les genres les plus élevés de la Sculpture : aussi a-t-il brillé dans la statuaire à l'égal de tous ses contemporains. Parmi les statues qui décorent l'extérieur d'or-San-Michele, ce célèbre sanctuaire à l'embellissement duquel ont à l'envi contribué les plus habiles sculpteurs qu'ait produits la Toscane, depuis André Orcagna jusqu'à Jean Bologna; parmi ces statues, dis-je, on en distingue trois de Ghiberti, S[t] Jean-Baptiste, S[t] Etienne, et S[t] Matthieu évangeliste, de bronze toutes les trois et de grandeur naturelle. La dernière de ces figures sur tout, est remarquable par le grandiose du style, la belle disposition des draperies, et l'harmonie qui règne entre les parties; quoique d'un caractère très différent, elle soutient avantageusement le voisinage du fameux S[t] Georges, chef-d'œuvre de Donatello.

C'est ainsi que, toujours animés par cette noble émulation qui avait pris naissance dans les concours ouverts pour les portes du baptistère, ces deux illustres rivaux ne cessèrent, durant le cours de leur longue carrière, de faire des efforts pour se surpasser réciproquement dans toutes les branches de la Sculpture; efforts dont la constance fut récompensée par la gloire qu'ils eurent d'attacher leurs noms à l'une des plus brillantes époques de l'histoire de la Sculpture moderne.

Mais, si Donatello et Ghiberti doivent à juste titre être regardés comme les principaux auteurs de l'heureuse révolution qui s'opéra alors dans la Sculpture, l'exactitude de l'histoire oblige de répéter ici qu'elle ne fut pas exclusivement leur ouvrage; et qu'ils furent puissamment secondés par les travaux d'une foule d'habiles sculpteurs leurs contemporains, leurs élèves, ou leurs imitateurs, qui tous tendaient à la perfection par leurs propres forces, et dont plusieurs même développèrent un génie libre et indépendant. Tels furent entre autres Simon, frère de Donatello, auteur de la magnifique tombe sépulcrale, en bronze, du pape Martin V, dont nous avons donné le dessin sous le N° 6 de la planche XXXVIII; Bertoldo, excellent praticien, élève de Donatello et son associé dans ses travaux; les deux frères Antoine et Bernard Rossellini dont les ouvrages, d'un ciseau élégant et facile, sont répandus dans toute l'Italie (*b*); et ce jeune Desiderio de Settignano ravi, par une mort prématurée, à l'Art dont il était l'espoir.

Tels furent aussi Luca della Robbia, Augustin son frère, et André son neveu, qui non seulement traitèrent le marbre avec succès, mais se rendirent célèbres par l'invention de ces bas-reliefs en terre cuite qu'ils recouvraient d'un émail propre à donner à leur superficie l'éclat et la durée du marbre.

(*a*) L'usage de décorer de sculptures les portes des temples, est de la plus haute antiquité. Salomon les couvrit des plus riches ornemens : *et sculpsit Cherubim, Palmas, et cœlaturas valdè eminentes.* Reg. lib. III. c. 6.

Pausanias, dans son voyage en Élide, donne la description des tableaux en gravure ou ciselure qui ornaient les portes du temple de Jupiter à Olympie. Les travaux d'Hercule y étaient représentés.

Virgile, *Éneid.* liv. 6, décrit les portes du temple que Dédale avait consacré à Apollon dans la ville de Cumes.

Cicéron, dans sa seconde *Verrine*, cite parmi les chefs-d'œuvre de l'Art enlevés à Syracuse par Verrès, les portes du temple de Minerve, sur lesquelles divers sujets étaient sculptés en or et en ivoire : *Argumenta in valvis.*

Nous avons cité, à l'article des portes de S[t] Paul, fondues au XI[e] siècle, d'autres ouvrages du même genre exécutés en bronze pendant le moyen âge, à l'époque de la décadence de la Sculpture. Ce que nous venons de voir l'Art produire à Florence au XV[e] siècle, au moment de son renouvellement, semble le rapprocher de son premier et bel âge, dont nous rappelons dans cette note les antiques travaux.

(*b*) Antoine Rossellini, d'après le témoignage de Vasari, fit faire un pas à l'Art; il en perfectionna le mécanisme, en mettant dans l'exécution de ses ouvrages plus de relief, de moelleux et de fini que ses prédecesseurs.

Bernard joignit à la pratique de la sculpture, celle de l'architecture qu'il exerça dans plusieurs lieux de l'Italie, pour le service du pape Nicolas V.

heureux si, connaissant mieux les limites de leur art, ils ne l'eussent pas dénaturé en voulant, par ce procédé, transporter sur leurs reliefs le coloris de la peinture (*a*)!

Il faut compter encore parmi les habiles artistes que possédait alors l'Ecole de Florence, Pierre et Antoine del Pollaiuolo, qui cultivèrent à la fois, non seulement la peinture, mais l'orfévrerie, la gravure en médailles, et la sculpture en marbre et en bronze. Antoine, qui était élève de Pierre, se distingua particulièrement par la hardiesse du dessin, et par une rare intelligence de l'anatomie; ayant été le premier, selon Vasari, à l'étudier en disséquant des corps humains.

Julien de Maiano et Benoît son frère, ou son neveu, ne méritent pas moins une mention particulière; le premier, comme aussi bon sculpteur qu'habile architecte; le second, pour avoir travaillé avec succès, non seulement en marbre, mais en bois, et sur-tout en marqueterie: il s'est montré supérieur dans cette dernière partie.

Enfin, au rang des plus heureux imitateurs de Donatello et de Ghiberti, il faut placer André Verrochio qui, d'après les ouvrages de ces grands maîtres, se forma un excellent style. S'il leur cède quelquefois en grâce et en facilité, il les égale souvent pour le grandiose des formes et la dignité de l'action, ainsi que l'attestent ses nombreux ouvrages, parmi lesquels on doit citer la statue équestre en bronze de Bartolomeo Colleone, érigée à Venise sur la place des S[ts] Jean et Paul, et sur-tout le beau groupe de S[t] Thomas touchant la plaie du Christ, qu'il exécuta aussi en bronze pour la façade extérieure d'Or-San-Michele, et dont on peut voir la partie supérieure gravée sous le N° 22 de la planche XXXVIII.

Il serait facile sans doute d'ajouter à cette masse de noms déjà si imposante, ceux de plusieurs autres sculpteurs de mérite, tels que Michelozzo, Mino et André de Fiesole, et tous les habiles praticiens dont cette petite ville fut, en quelque sorte, la pépinière; mais ceux que nous venons d'indiquer suffisent à notre objet, qui était de démontrer que, indépendamment de Donatello et de Ghiberti, Florence voyait alors fleurir dans son sein une foule d'autres talens variés qui, chacun dans son genre, contribuaient au progrès de la Sculpture en général, ou de quelqu'une de ses branches en particulier: talens qui, par leur réunion, formaient un foyer dont la lumière était trop vive pour rester long-tems concentrée.

Bientôt, en effet, l'éclat dont brillait la Sculpture en Toscane, se réfléchit sur les autres Ecoles de l'Italie: soit qu'instruits par la renommée de l'importance des travaux de tout genre qui s'exécutaient sur cette terre classique, leurs élèves soient venus y puiser, comme à la source, des leçons et des exemples; soit qu'appelés pour opérer dans les principales villes de l'Italie, les Toscans y aient eux-mêmes porté leurs principes et laissé des modèles.

C'est ainsi du moins que, dans l'Italie inférieure, on vit l'Art s'améliorer, d'abord à Rome, par le séjour et les travaux d'Antoine Filarete, et de Simon, frère de Donatello; puis à Naples par ceux de Donatello lui-même, de Michelozzo son élève, d'Antoine Rossellini, et des deux frères Julien et Benoît de Maiano (*b*).

C'est encore ainsi que, dans l'Italie supérieure, on le vit s'agrandir et se perfectionner à Milan, sous l'influence de Filarete et de Michelozzo; à Modène, sous celle d'Augustin della Robbia; à Padoue, par les travaux en tout genre dont l'enrichit Donatello; enfin, à Venise, par ceux d'André Verrochio.

Cette dernière ville sut, plus qu'aucune autre, faire tourner au profit de son Ecole l'exemple donné par celle de Florence. Devenue puissante par l'extension de son territoire, de son commerce

(*a*) On peut voir, sous les N° 15 et 16 de la planche XXXVIII, deux échantillons de ces bas-reliefs exécutés en terre cuite émaillée; le premier d'André, le second de Luca della Robbia.

(*b*) Parmi les sculpteurs qui se distinguaient alors à Rome, on compte Paolo Romano, auquel nous avons attribué la figure équestre en haut-relief de Robert Malatesta, que nous avons fait graver sous le N° 7 de la planche XXXVIII, et le mausolée du cardinal Philippe d'Alençon que présente la planche XXXIX.

A Naples, on voyait fleurir Antoine Bamboccio, dont nous avons donné un bas-relief sous le N° 1 de la planche XXXVIII; André Ciccione, auteur du monument érigé dans l'église de S[t] Jean à *Carbonara*, à la mémoire du roi Ladislas; Guglielmo Monaco, qui jeta en bronze les portes de Castelnuovo, et Aniello Fiore, grand sectateur de l'Ecole Florentine: tous dignes précurseurs de Marliano et de Jean de Nola qui, dans le siècle suivant, firent la gloire de cette Ecole.

Vers le même tems encore, parut à Naples Guido Mazzoni de Modène, dit le Modanino, habile modeleur en terre cuite, et du mérite duquel nous n'avons pu donner qu'une légère idée, sous les N° 4 et 5 de la planche XXXVIII.

et de son industrie, elle se trouvait dans les circonstances les plus propres à favoriser les progrès de l'Art : une partie de la fortune publique fut consacrée à son encouragement; exemple qui, suivi par les citoyens opulens, fournit aux artistes de cette Ecole les moyens de déployer leurs talens. C'est à l'émulation excitée par un si noble emploi des richesses publiques et privées, qu'est dû l'essor que la Sculpture prit alors à Venise : nulle part le goût toscan ne jeta d'aussi profondes racines; nulle part il n'eut de plus habiles imitateurs. C'est alors, entre autres, que fleurirent les Lombardi et les Léopardi, qui ont rempli la capitale et son territoire d'excellens ouvrages; ce Vellano, dont Padoue se glorifie, et son compatriote André Riccio, le plus célèbre des élèves que Donatello forma dans cette ville. Les productions de ces habiles maîtres ne le cèdent point, sous plusieurs rapports, à celles que vit éclore l'époque suivante, dans laquelle la Sculpture vénitienne atteignit le plus haut degré de perfection auquel elle soit parvenue.

Pl. XLIII. Gravures en creux exécutées sur un coffret de cristal par Valerio Belli. XVIe s.

L'impulsion donnée à la statuaire par l'Ecole de Florence, non seulement se propagea dans toute l'Italie, mais se communiqua à toutes les branches secondaires de cet art.

Déja nous avons fait observer que Luca, Augustin et André della Robbia, furent les inventeurs d'un nouveau procédé par lequel ils donnaient aux ouvrages en terre cuite la durée du marbre, au moyen d'une couverte d'émail. Nous avons remarqué aussi que Benoit de Maiano traita avec succès la marqueterie, espèce de mosaïque en bois dont l'exécution fut, depuis, portée plus loin par frère Jean de Vérone, et par frère Damien de Bologne : nous ajouterons ici que Pierre et Antoine del Pollaiuolo avancèrent beaucoup la gravure en médailles (*a*); que Verrocchio perfectionna tous les procédés de l'orfévrerie, de la fonte en bronze, de la ciselure, etc., et que Desiderio de Settignano, les Rossellini, et une foule d'autres sculpteurs sortis de Fiesole, excellèrent dans la composition et l'exécution des ornemens.

L'amélioration se fit sentir jusque dans la *Tausia*, ou damasquinerie sur métaux, et dans plusieurs autres genres de gravure moindres encore. Valerio Belli, habile graveur de médailles, qui fleurit vers la fin du XVe siècle et pendant toute la première moitié du XVIe, s'exerça et reussit supérieurement a graver sur le cristal de roche : genre de travail que le luxe, autant que l'amour de l'art, mit alors fort en vogue (*b*).

On ne saurait douter que les anciens n'aient pratiqué cet art avec succès. Pline nous apprend que Néron, ce prince dont les mains devaient être également fatales à tout ce qu'il y avait de bon et de beau, brisa un jour deux vases de cristal que la gravure avait enrichis de sujets tirés de l'*Iliade*.

Vasari cite plusieurs ouvrages du même genre, exécutés par Valerio, parmi lesquels il distingue une croix et deux chandeliers en cristal, ordonnés par le pape Paul III, et sur lesquels étaient gravés les mystères de la Passion; et un coffret, en orfévrerie et cristal, qui fut exécuté pour le pape Clément VII. Lorsqu'en 1533, ce pontife conduisit à Marseille Marie de Médicis, pour la marier au prince qui fut depuis Henri II, il fit présent du coffret au roi François Ier. Ce précieux meuble est revenu depuis, on ne sait trop par quelle circonstance, dans la galerie de Florence, où il doit se trouver encore.

L'usage des graveurs de ce tems était de tirer des empreintes de leurs ouvrages, soit pendant le cours du travail, pour en juger les progrès, soit lorsqu'il était terminé, pour en multiplier la jouissance. Ces empreintes étaient en plâtre, en soufre, en plomb, et même quelquefois en or. Le prince Stanislas Poniatowski possède, parmi ses collections si précieuses en tout genre, une suite d'empreintes en or et en plomb, prises probablement sur les gravures du coffret de Clement VII. Il m'a permis, avec cette complaisance qu'il montre pour tout ce qui peut contribuer à l'avantage

(*a*) Dans l'explication de la planche XLVIII, nous exposerons plus en detail la part que prirent au progrès général de l'Art la gravure en medailles et celle en pierres fines.

(*b*) M. Mariette (tom. I, p. 82) de son traité des *Pierres gravées*, explique avec une grande clarté comment les travaux en creux de la gravure sur cristal, y prennent l'apparence du relief. Ce genre de gravure n'est plus employé comme il le fut chez les anciens, et comme il l'a été au XVIe siecle

et à la gloire des arts, de faire graver ces empreintes sur la planche XLIII, et elles y sont représentées de la grandeur des originaux.

Tout est ici convenance et noblesse, dans l'ordonnance des sujets, dans le mouvement général de l'action et dans celui de chaque personnage, dans le choix des formes et des draperies, enfin dans l'invention des fonds qui déterminent le champ de la scène. On desirerait connaître l'auteur de ces belles compositions; car Vasari dit, en propres termes, que Valerio laissait à d'autres le soin d'inventer et de dessiner ses sujets. Ce qui lui revient d'éloges ne porte donc que sur l'exécution de la gravure; et cette exécution si parfaite, il l'avait probablement acquise par l'étude des meilleures productions de l'art antique et moderne, dont il possédait une riche collection

Il convient de remarquer que le style général des inventions et du dessin, dans les ouvrages exécutés par Valerio, quoique très digne d'éloges, et même voisin de celui de Raphaël, n'a cependant pas la souplesse, la facilité, la grâce enchanteresse, qui caractérisent ce peintre inimitable; et que ce qu'il a de soutenu, de solide, n'est pas non plus le grandiose du style de Michel-Ange. Quoi qu'il en soit, sachons jouir encore de ces beaux produits du renouvellement de l'Art, et payons en même tems un tribut d'estime aux illustres personnages qui en connaissaient assez le prix, pour accorder à ceux qui les faisaient naître les plus nobles encouragemens (*a*

Pl. XLIV. Divers médaillons sculptés et fondus en bronze. XV et XVI siècles.

Des ouvrages de la nature de ceux qui viennent d'être décrits, tenaient de près à l'invention des médaillons historiques; et, en effet, l'usage s'en établit à peu près vers le même tems, et l'exécution s'en améliora suivant la même progression, depuis le milieu du XVe siècle jusqu'aux premières années du XVIe.

La planche XLIV en offre un, N° 2, qui parait appartenir au commencement de cette époque. Il représente, sur la face, le pape Paul II, tenant un consistoire public; sur le revers, J. C. apparaissant dans sa gloire au jour du jugement dernier, avec cette inscription: *Justus es, Domine, et rectum judicium tuum. Miserere nostri, Domine, miserere nostri.* L'application de ces paroles aux deux sujets représentés sur le médaillon, donne quelque vraisemblance à l'opinion que le consistoire solennel dont il est ici question, est celui dans lequel le pape déclara déchu du trône Georges Podiébrad, roi de Bohême, soupçonné d'adhérer à l'hérésie des Hussites. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, c'est entre 1464 et 1471 qu'il faut fixer la date du médaillon, puisque c'est pendant ce tems que Paul II a occupé le saint-siége.

Quoique alors on sût déja donner aux figures un relief qui souvent même était trop considérable, celui du médaillon de Paul II est excessivement bas, et d'une exécution généralement méplate. Les lignes de perspective indiquent seules la place des personnages; aucune dégradation dans les saillies ne concourt à l'illusion. Le fait est offert, en quelque sorte, comme on le lirait dans la plus antique manière d'écrire, c'est-à-dire, à l'aide de figures tracées avec un relief doux et uniforme sur une superficie quelconque (*b*).

Plusieurs contemporains de Valerio Belli, tels que Matteo del Nassaro, Giovanni delle Corniole, Pierre Marie da Pescia, et quelques autres dont Vasari a parlé (*c*), se distinguèrent aussi dans le même genre de travaux; mais ce fut principalement Jean Bernardi da Castel Bolognese, qui, dans les premières années du XVIe siècle, fit faire de grands progrès à l'art de graver les cristaux, les

(*a*) Des lettres de Frédéric, marquis de Mantoue, et de Bembo, prouvent le cas infini qu'ils faisaient des talens de Valerio, et leur empressement à acquérir ses productions. Sa réputation pénétra jusqu'en Angleterre. Horace Walpole, dans son ouvrage intitulé, *Anecdotes of painting in England*, paraît persuadé qu'il y vint lui-même, et cite plusieurs ouvrages de cet artiste que j'ai vus dans ses collections.

(*b*) Ce médaillon, de la grandeur de l'estampe, a été trouvé il n'y a guère plus de vingt ans, comme je l'indique dans la *Table des planches*.

(*c*) L'un des plus remarquables sans doute est Benvenuto Cellini, Florentin, également connu par son traité *dell' Oreficeria*, par les *Mémoires* de sa vie qu'il a écrits lui-même, et par ses nombreux ouvrages dans tous les genres dont il est ici question, ciselure, orfévrerie, gravure sur cristal et sur métaux, médaillons, portraits: il s'éleva même jusqu'à la statuaire en bronze. Pendant plus de la moitié du XVIe siècle, il exerça sans relâche son inépuisable activité soit dans sa patrie, soit à Rome pour Clément VII, soit en France pour François Ier. Je regrette beaucoup que, parmi plusieurs ouvrages d'excellente manière qui m'ont passé sous les yeux, et qui lui étaient attribués, aucun ne m'ait paru avoir un caractere d'authenticité telle que je pusse l'employer

pierres précieuses et les médaillons de bronze. Cet habile artiste exécuta, dans tous ces genres, un grand nombre d'ouvrages intéressans, pour le pape Clément VII et pour les cardinaux Hippolyte de Medicis, Salviati et Farnèse, qui tous avaient reçu, de leur famille ou de leur patrie, le même goût héréditaire pour les beaux-arts. Ce fut pour le cardinal Hippolyte, qu'il fit le médaillon en bronze que l'on voit ici sous le N° 3: il représente d'un côté l'enlèvement des Sabines, et de l'autre une chasse au lion dans le cirque.

Si Bernardi inventa et dessina lui-même les deux sujets qu'il a gravés sur ce médaillon, on ne saurait trop l'en louer: de pareilles compositions feraient honneur aux artistes les plus exercés du tems. Le mérite en est tel, que l'on serait même tenté de croire que, comme beaucoup d'autres de ses rivaux en usaient alors, Bernardi a imité ici quelque camée ou *intaille* antique; il prouve, du moins, que cet artiste n'avait pas négligé de s'instruire, en visitant, dans ses divers voyages à Rome, les belles collections d'antiquités que l'on y avait formées. Divers détails de l'enlèvement des Sabines offrent des poses et des expressions touchantes; dans la chasse, le mouvement des hommes et des chevaux a un caractère de force et de vivacité analogue à la scène; dans les deux sujets, les figures, représentées sur un même plan, offrent un relief qui ne fait rien perdre de leur forme, agréable pour les femmes, robuste pour les hommes: enfin les fabriques, sans être dégradées pour la perspective, par la diminution des proportions ou du travail, n'apportent à l'œil aucune confusion, et marquent bien le fond de la scène. Quoique cet ouvrage ne porte point de date, les circonstances dont Vasari accompagne la mention qu'il en a faite, donnent lieu de penser qu'il doit être placé dans les trente premières années du XVI[e] siècle, époque de l'état florissant de cette branche de la Sculpture (*a*).

Le médaillon N° 1 a obtenu une place sur cette planche, à cause de la singularité de son exécution, et aussi de la disette où nous sommes de pareils monumens de la Sculpture grecque moderne. Il est de bois de cèdre. Les figures représentent, d'un côté J. C. au milieu des douze apôtres; de l'autre, la Vierge entourée d'autant de prophetes. Les deux inscriptions ont été rapportées dans la Table descriptive des planches. Les personnages sont placés sur des rameaux d'arbres sans profondeur, et d'une finesse de trait telle, qu'ils ne paraissent que comme des lignes ou des filets formant une espèce de filigrane à jour. C'est probablement une production des moines du mont Athos, qui consacraient à de pareils travaux leur patience et leur dévotion.

[illegible]

Nous venons de voir, sur les quatre dernières planches, la Sculpture, en passant du XV[e] siècle au XVI[e], se distinguer par divers genres de travaux, remarquables par la correction et même par la noblesse des formes du dessin. Pendant la même époque, d'heureux changemens et des progrès non moins rapides se font remarquer dans cette classe de monumens qui a déja fourni à notre histoire de si importans matériaux, dans les monumens sépulcraux. Quoique, au fond, d'une invention à peu près pareille à ce que nous avons vu dans les exemples présentés sur les planches XXIV et XXXIX, les nouveaux ouvrages diffèrent beaucoup des premiers, par le choix des ornemens qu'un goût plus pur empruntait à l'Architecture et à la Sculpture, et sur-tout par le soin extrême qu'une pratique plus exercée apportait dans l'exécution de tous les détails.

On trouve des exemples fort remarquables de ce genre de monument dans les églises de Bologne et de Florence, et sur-tout dans celles de Rome; parmi ces dernières, nous citerons S[te] Marie del Popolo, la Minerva, S[t] Clement et S[t] Grégoire. Les statues, les portraits, les bas-reliefs et toutes les parties de sculpture historique, y sont traités avec cette amélioration de style qui caractérise le renouvellement; mais ce qui frappe principalement, c'est la légèreté et le fini, *la diligenza e la*

(*a*) M. de Caylus, dans un mémoire sur la perspective des anciens, tom XXIII du recueil de l'*Académie des Inscriptions*, pag. 334, cite un médaillon de la collection du roi, sur lequel on voit l'enlèvement des Sabines représenté avec tout l'art de la perspective. Cependant l'action ne paraît pas figurée d'une manière aussi distincte que dans l'ouvrage de notre graveur moderne, ou peut-être l'artiste ancien a-t-il choisi, dans le même sujet, un moment différent.

grazia, la richesse et la variété des ornemens que nous présentent ces mausolées. Celui qui est gravé sur la planche XLV est, sous ce rapport, un des plus intéressans.

Dans un cadre d'architecture appuyé sur l'un des murs latéraux du portique de l'église de S[t] Grégoire, au mont Celio, se trouvent distribuées, dans des proportions convenables, les différentes parties dont l'usage du tems ou la volonté des fondateurs devait composer le mausolée. D'abord et dans la partie la plus élevée, les images de la Vierge et de l'enfant Jésus, au milieu de deux anges en adoration, semblent indiquer les objets d'une dévotion spéciale, soit de la famille, soit des deux personnages défunts. Au-dessous, un sarcophage qui, sans être d'une forme antique, a une grâce particulière, renferme les restes des deux nobles Florentins auxquels le monument est élevé; plus bas on voit leurs bustes; et enfin, sur une table encadrée dans le soubassement, une inscription rappelle tout ce qui peut intéresser leur mémoire (*a*).

Toutes les parties de cet ensemble, qui étaient susceptibles d'ornemens, sont couvertes d'arabesques dans le genre de ceux que la peinture employait aux XV[e] et XVI[e] siècles. Cette décoration accessoire de l'architecture, est exécutée avec un relief doux et peu saillant, comme pour ne pas nuire à l'effet principal; mais il semblerait que le sculpteur s'est vengé de la dépendance qui lui était imposée, par le travail du ciseau le plus précieux et le plus recherché. Ce fini, qui va jusqu'à la sécheresse, peut même être regardé comme le caractère à peu près général des monumens du même genre exécutés à cette époque.

Quoique aucune indication ne nous apprenne quel est l'auteur de celui-ci, on peut croire qu'il est, soit de Sansovino, soit de l'un des deux frères Rossellini dont nous avons déja parlé: tous trois étaient également habiles comme sculpteurs et comme architectes, et plusieurs autres ouvrages de cette espèce leur sont attribués de la manière la plus authentique. Vasari a dit d'Antoine Rossellini, mort en 1466, que, depuis Donatello, il ajouta à l'art de la Sculpture *una certa pulitezza e fine*: Winckelmann croit que les travaux du genre qui nous occupe sont dus à Sansovino, et il en cite le faire comme ayant précédé le grand et beau style, au commencement du XVI[e] siècle.

C'est en effet immédiatement après, que nous arrivons à cette brillante époque, le terme de nos recherches, dont les deux planches suivantes vont donner un rapide apperçu.

TROISIÈME ÉPOQUE.

ENTIER RENOUVELLEMENT DE LA SCULPTURE, AU XVI[e] SIÈCLE

Pl. XLVI
Esquisse du mausolée projeté par Michel-Ange Buonarroti pour la sépulture du pape Jules II, dans l'église de S[t] Pierre-ès-Liens, à Rome.
XVI[e] siècle.

Les plaisirs purs que les beaux-arts répandent sur le cours toujours trop orageux de la vie, ne sont pas les seuls bienfaits que peuvent en attendre les peuples qui savent les sentir et les cultiver. Au-delà du trépas, ils préservent encore de l'oubli les hommes dont ils ont charmé l'existence; et, dépositaires de leur plus noble héritage, ils réalisent en quelque sorte pour eux ce desir d'immortalité, l'un des plus beaux produits et des plus utiles soutiens de l'état social.

La mémoire de toutes les vertus, la gloire de toutes les actions, les tributs de l'admiration, les hommages de la reconnaissance, l'expression de l'amour paternel, de la piété filiale, de la tendresse conjugale, toutes les affections du cœur et tous les souvenirs de l'esprit, se consignent et se transmettent sur des monumens pour la composition et l'embellissement desquels l'Architecture et la Sculpture réunissent leurs travaux.

Parmi tant d'observations intéressantes que M. Caylus se plaisait à communiquer aux artistes et aux jeunes amateurs, il m'a souvent répété qu'il était possible de reconnaître l'état plus ou moins heureux de l'Art, aux différentes époques, aussi bien que la situation politique et le caractère religieux et moral des peuples, dans les formes, le style et les détails que nous offrent les tombeaux

(*a*) Des recherches faites récemment à Florence, par un homme qui connaît également bien l'histoire de ce pays et celle de l'Art, m'assurent que les frères Bonsi sont morts au commencement du XVI[e] siècle, et que c'est à cette époque que le monument leur a été élevé.

et les mausolées. Les secours que ce genre de monumens m'a fournis, dans les diverses parties de l'histoire des trois arts, m'ont pleinement confirmé la justesse de cette remarque.

Au nombre des mausolées du temps de la république romaine, j'ai cité ceux des Scipion et des Bibulus, dont une noble simplicité forme le caractère principal. Arrivés au tems de l'empire, nous trouvons ceux d'Auguste et d'Adrien qui, par leur grandeur, semblent nous annoncer la puissance de ces maîtres de la terre. L'Architecture fit alors les principaux frais de ces monumens; depuis, ils rentrèrent dans le domaine de la Sculpture. Mais, à mesure que nous descendons, les urnes, les sarcophages, si multipliés pour le commun des hommes, portent dans le style des bas-reliefs dont ils sont chargés, dans cette confusion des détails substituée à la véritable richesse, la double empreinte du déclin de l'empire et du déclin de l'Art. Celle de la religion se reconnait sur tout ce qui a été tiré des catacombes, et l'on y trouve en même tems les signes évidens d'une décadence totale. Enfin, dans le long intervalle de tems qui s'est écoulé jusqu'au premier moment du renouvellement de la Sculpture, ce sont encore des monumens du même genre qui, sur les planches XXIV, XXVII, XXVIII, XXX et XXXI, nous ont fait entrevoir d'abord, puis ont fixé pour nous les tems de sa renaissance.

Depuis le moment où les efforts de l'Art, pour sortir de sa seconde enfance, ont donné à nos recherches un si vif intérêt, rappelons-nous que les planches XXXII et XXXIV, qui nous ont montré, dans les travaux de Nicolas de Pise et de ses élèves, le premier moment ou la première époque du renouvellement, représentaient des tombeaux. Les bas-reliefs sculptés par Lorenzo Ghiberti sur la châsse de S[t] Zénobio, viennent de nous servir, sur la planche XLII, à caractériser la seconde époque de ce renouvellement. La troisième et la dernière, va nous être offerte, dans un monument du même genre, par le génie d'un homme vraiment capable d'assurer à ses illustres contemporains une mémoire immortelle, et qui fit pour eux ce que l'Art dans sa vigueur avait fait pour Auguste et pour Adrien.

Nous allons enfin voir paraître ce qui manquait encore pour constituer le dernier âge du perfectionnement de la Sculpture renouvelée; un choix plus épuré d'objets, un savoir profond dans la manière de les rendre, et cette élévation de pensée, fruit d'un sentiment plus exquis. Le tems, cet auxiliaire si nécessaire du génie pour porter au plus haut point de perfection les inventions humaines, avait, après trois siècles d'efforts, réservé à Michel-Ange l'honneur de faire pour la Sculpture ce que Raphaël fit ensuite pour la Peinture (*a*).

L'un des premiers travaux de Michel-Ange, dans un art qu'il cultiva dès sa jeunesse, est le mausolée que Jules II avait résolu de se faire élever de son vivant. La planche XLVI est gravée d'après un dessin original, qui paraît être une des premières pensées de l'artiste pour la composition de ce monument. Le développement de son architecture, et le nombre extraordinaire de figures dont il devait être orné sur ses quatre faces, l'auraient rendu un des plus somptueux de ceux du même genre qu'aient élevés les anciens et les modernes. On en trouve le projet entier et les détails, dans la vie de Michel-Ange par Condivi (*b*), et dans celle que Vasari a écrite. Quoique du vivant de Jules II, et

a) Vasari le présente comme envoyé du ciel pour apprendre à la terre ce qu'est la perfection dans les arts du dessin, et particulièrement dans la sculpture. *Gli artefici*, ajoute-t-il, *hanno veduto squarciato il velo della difficultà*. Ses productions, avait-il déja dit, dans une préface de la troisième partie de son ouvrage, édition de 1550, pag. 561, ont amené les trois arts au dernier terme de la perfection, en les établissant sur le fondement le plus solide.

Mengs parait en être persuadé, quand, dans le chapitre V de son *Istoria del Gusto*, il dit que la Sculpture *venne inalzata da Michel-Angelo fino alla scelta, e che da questa scelta nacque il gusto nell' arte.*

b) Le dessin original de cette gravure a passé de la collection de M. Mariette dans la mienne.

Je ne sais rien de mieux, pour faire connaître ce que devait être et ce qu'est le mausolée dont il est ici question, que de transcrire une des notes dont ce connaisseur, le plus profond de son siècle, a enrichi la belle édition de la vie de Michel-Ange par Condivi, donnée à Florence en 1746. Il avait envoyé une copie de ce dessin à monseigneur Bottari, d'après laquelle ce prélat en a inséré une gravure réduite dans son édition de Vasari. Celle que je donne est calquée sur l'original qui m'appartient

On trouve dans le quatrième volume des *Vitæ romanorum Pontificum* de Ciaconius, 2[e] édition, une gravure du mausolée tel qu'il est aujourd'hui dans l'église de S Pierre-ès-Liens. Mais laissons parler M. Mariette.

« La description que fait le Condivi du tombeau de Jules II, suivant « que Michel-Ange avait dessein de l'exécuter, est tout-à-fait conforme « au dessin original que j'ai de cette magnifique composition.

« Sur chaque face, car le tombeau devait être isolé, il devait y avoir « quatre figures d'esclaves debout, qui auraient paru être enchaînées à « des Termes, au devant desquels ces statues auraient été placées; et à « chaque extrémité des façades, il y aurait eu, entre les statues d'esclaves, des niches dans lesquelles auraient été des victoires avant à « leurs pieds des prisonniers abattus. La même ordonnance devait « régner sur les quatre faces, et au-dessus d'une corniche qui aurait « couronné cette décoration, Michel-Ange plaçait huit figures assises,

après sa mort, sur les instances des ducs d'Urbin ses parens, Michel-Ange se soit occupé à différentes reprises de l'exécution de ce monument, il n'a pas été achevé; mais, dans ce qui a été fait, on reconnaît la grandeur des idées de l'artiste, et la magnificence du pontife auquel il consacrait son admirable talent. La figure si célèbre de Moïse fait encore le principal ornement du mausolée, tel que nous le voyons aujourd'hui.

Nous avons eu occasion de remarquer, dans la partie de l'histoire de l'*Architecture* où il est question des travaux de Michel-Ange, que c'était, comme il le disait lui-même, pour la Sculpture qu'il s'était senti le plus de goût et de dispositions; et nous avons vu, qu'en effet, ce ne fut que par suite de diverses circonstances qu'il s'occupa de peinture, et, beaucoup plus tard, d'architecture. Dans la pratique de ces deux arts, le dessin n'était pour lui, comme il le fut pour les artistes de l'antiquité qui se distinguèrent aussi dans les trois genres, qu'un instrument général. Mais pour la Sculpture, dont l'objet propre et immédiat est d'offrir du corps humain, ce chef-d'œuvre du Créateur, une image parfaite dans ses proportions et vraiment douée de la vie, le dessin et l'anatomie sont les moyens directs; ils sont pour ainsi dire l'Art même. Michel-Ange en était persuadé: aussi nul autre, parmi les modernes, n'est parvenu aussi bien que lui à animer le bronze, à faire respirer le marbre. La contemplation la plus réfléchie, depuis vingt ans, de ses ouvrages de sculpture, et une longue possession d'un grand nombre de ses études, m'ont convaincu que ce savoir du premier ordre est véritablement ce qui caractérise ce grand artiste. Sans doute, il en a abusé. Ayant surpris la nature jusque dans ses moindres secrets, il l'a portée quelquefois au-delà d'elle-même; dans ses ouvrages les expressions morales sont souvent exagérées, le mouvement physique est outré, les poses, les gestes sont hors de mesure: mille autres l'ont déja dit jusqu'à satiété; je ne crains pas de le dire après eux, et même j'en consigne les preuves dans plusieurs monumens de son ciseau que présente la planche XLVII.

Pl. XLVII. Autres ouvrages de sculpture par Michel-Ange Buonarroti. XVIe siècle.

Mais laissons la barbe sans fin de Moïse, laissons les attitudes extraordinaires des superbes figures penchées sur les urnes du mausolée des Médicis, N° 7, détails faciles à critiquer; et voyons ce qui présentera toujours tant de difficultés dans l'exécution, ce qui constitue la partie vraiment sublime de l'Art, je veux dire la vie, le caractère, la pensée.

Qu'on vienne sur les lieux examiner ce Moïse, N° 2, avec une attention, une bonne foi qu'aucun préjugé n'offusque; et il sera impossible de ne pas reconnaître, dans sa tête et sur-tout dans son regard, le mortel inspiré à qui il fut permis de contempler Dieu face à face; *loquebatur Dominus ad Moysen facie ad faciem.* Si l'on ne peut nier que cette figure ait des formes bizarrement exagérées, il faut dire de son auteur ce qu'on a dit du premier des poëtes:

Plein de beautés et de défauts,
Le vieil Homère a mon estime:
Il est, comme tous ses héros,
Trop souvent outré, mais sublime. (VOLTAIRE).

deux sur chaque face, qui auraient représenté des prophètes et des « vertus.

« Le Moïse aurait été une de ces statues. Le tombeau ou sarcophage « de Jules II aurait été placé au milieu d'elles, et sur le tombeau se « serait élevée une grande pyramide, dont le sommet se serait terminé « par une figure d'ange portant un globe

« Telle est l'idée que Michel-Ange s'était proposé de suivre, d'après « le dessin arrêté que j'ai dans ma collection.

« Il est lavé d'*aquarella* sur un trait à la plume, et au *verso* Michel-Ange a dessiné au crayon rouge, d'après nature, les bras et les « mains de son Moïse, dans différens aspects, pour s'en servir dans « l'exécution.

« J'ai eu aussi séparément le dessin de la figure d'ange portant un « globe sur ses épaules, qui est d'une élégance merveilleuse, et le des- « sin d'une figure assise tenant un miroir, laquelle devait représenter « la Prudence. Outre cela, j'ai une première pensée pour la statue de « Moïse, peu différente pour la composition générale de celle qui a été « exécutée; et, sur la même feuille, plusieurs petites esquisses pour les « attitudes des figures d'esclave. J'entre dans tous ces petits détails, « pour faire connaître les soins que se donnait Michel-Ange pour ar- « river au point de la perfection dans les ouvrages, et pour donner « une idée de celui qui ne subsiste point; car de toutes les figures qu'il « avait ébauchées ou achevées, il ne reste que le Moïse, une des vic- « toires et deux esclaves. Toutes les statues qui entrent dans la compo- « sition du tombeau de Jules II, qui est dans l'église de St Pierre-ès- « Liens à Rome, ne seraient point entrées dans le premier tombeau, si « l'on excepte le Moïse. Quant à la statue de la victoire, elle est à Flo- « rence, et vous en pouvez mieux parler que je ne pourrais faire. Le « Vasari dit que les deux statues d'esclaves furent envoyées par Robert « Strozzi à François Ier, et qu'elles étaient de son tems à *Cevan*; il faut « lire *Écouen*, château près de Paris, bâti par le connétable de Mont- « morency, à qui sans doute François Ier fit présent de ces deux statues. « Il est certain qu'elles y ont été, et qu'elles étaient placées dans des « niches, à une des façades qui donnent sur la cour. Mais présente- « ment elles n'y sont plus. J'ignore le tems où elles ont été déplacées, « pour être transportées au château de Richelieu en Poitou. »

P. MARIETTE.

M. Mariette ne pouvait prévoir que ces statues seraient transférées à l'hôtel de Richelieu à Paris, et de là au Musée royal du Louvre.

Les statues des deux Médicis, N° 4 et 6, ont une expression plus humaine et plus tranquille, dans l'attitude et dans les traits. Le numéro 6, qui représente Laurent duc d'Urbin, père de Catherine, femme du roi de France Henri II, est l'image d'une méditation profonde; c'est la pensée même, et la statue en a pris le nom de *il Pensiere*.

Le Bacchus N° 1, est une des productions de la jeunesse de Michel-Ange, fruit de ses études sur les statues antiques: on n'y trouve ni le beau idéal, ni le fini de l'exécution qui distinguent les ouvrages de l'Ecole Grecque. Dans cette partie, l'artiste florentin ne fut pas destiné à marcher sur les traces de l'antiquité; entre ses mains le grandiose n'était souvent que gigantesque, et les grâces étaient toujours un peu sauvages.

Le corps du Christ étendu sur les genoux de sa mère, N° 5, nous ramène à la science profonde que ses recherches anatomiques lui avaient procurée sur le physique du corps humain : ici c'était la fin de la vie, la mort à exprimer, et jamais on n'y réussit mieux que par cet état d'abandon et d'affaissement général où il a représenté le corps et les membres du Christ.

Si Michel-Ange est admirable pour avoir su rendre avec cette vérité la vie fuyant du corps humain, il l'est encore bien plus pour l'avoir fait sentir arrivant en quelque sorte dans les statues qu'animait son ciseau; on y voit naître le mouvement et l'action. C'est particulièrement dans les figures qu'il a laissées imparfaites, ou dans quelques parties de celles qu'il a simplement ébauchées, qu'on apperçoit clairement la gradation avec laquelle il faisait entrer le sentiment vital dans ses ouvrages. La France en possède un exemple dans les deux statues qui se voyaient à Paris, à l'hôtel de Richelieu; Florence en présente un autre, dans celles qui décorent une grotte placée à l'entrée du jardin de Boboli. La figure N° 3 est gravée d'après une de ces dernières. Quelques parties du corps sont terminées; la tête, le bras, et la jambe gauche ne le sont pas. Dans cet état, ces statues ressemblent à ce que l'histoire naturelle nous apprend de certains animaux aquatiques: au premier tems de leur naissance, ils n'offrent encore qu'une masse informe, dans laquelle existent, mais d'une manière latente, les organes qui, après s'être successivement développés, reçoivent enfin le mouvement. Il en est de même de ces portions de marbre qui n'ont reçu du ciseau qu'une première ébauche : l'usage et l'emploi des parties qu'elles représentent sont en quelque sorte sensibles, parceque déja la forme des membres y est annoncée avec exactitude, le contour général en est correct, le moëlleux de la chair y est même indiqué ; qu'on attende un moment de plus, et on y verra arriver la vie. Cet homme rare nous rend ainsi présens à une espèce de création

Quand un artiste possède à un tel degré cette partie sublime, vivifiante, la partie mécanique de l'art lui est acquise: esclave de la première, comme la matière l'est de la pensée, elle y obéit sans effort. Cette vérité est sensible dans les diverses statues dont je viens de parler. On voit que la pierre a cédé au premier choc de l'outil; tandis que dans les ouvrages de beaucoup d'autres sculpteurs, on sent qu'ils ont eu à combattre contre le marbre, et que souvent, sans le vaincre, ils ne sont parvenus qu'à l'arrondir et à le polir. Ici, au contraire, sa force et sa dureté disparaissent, parcequ'une main fière et tranchante l'attaque : on sait que notre Puget disait que le marbre tremblait sous la sienne (*a*).

De cette facilité de métier unie au sentiment, naît l'expression, et c'est ce que l'on remarque dans les deux belles figures de Médicis que j'ai citées plus haut. Michel-Ange en a fait des hommes, des héros; d'autres n'en auraient fait que des statues.

On ne peut guere douter qu'il n'ait montré le même savoir dans l'exécution des ouvrages en bronze; mais il en fit peu, et je crois qu'on n'en connait aucun qui soit encore existant. Celui qui

(*a*) M. Mariette, dans la note XLVII, sur la vie de Michel-Ange par Condivi déja citée, rapporte ce passage de Vigenère sur les Images de Philostrate :

Je puis dire avoir vu Michel-Ange, bien qu'âgé de plus de soixante ans et encore non des plus robustes, abattre plus d'écailles d'un très dur marbre en un quart-d'heure, que trois jeunes tailleurs de pierre n'eussent pu faire en trois ou quatre, chose presque incroyable a qui ne le verrait. Et y allait d'une telle impétuosité et furie, que je pen« sais que tout l'ouvrage dût aller en pièces; abattant par terre d'un « seul coup de gros morceaux de trois ou quatre doigts d'épaisseur, si « ric-à-ric de sa marque, que s'il eût passé outre tant soit peu qu'il ne « fallait, il y avait danger de perdre tout; parceque cela ne se peut « plus réparer, comme les images d'argile ou de stuc. »

Leçon dont peut-être les sculpteurs modernes ont à se reprocher de ne pas tirer tout le parti possible, en dédaignant trop le mécanisme de l'art

mérite le plus nos regrets, est sans doute la statue de Jules II, qu'il fit pour être placée à Bologne, et que le mécontentement du peuple détruisit. Le style de l'artiste était en harmonie avec le caractère du prince; c'était également *maestà, forza, terribilità* (a).

Si l'on convient qu'une pareille habileté à traiter les parties essentielles et constitutives de la Sculpture, doit nécessairement marquer l'époque de son entier renouvellement, on ne sera pas surpris que j'en attribue tout l'honneur à Michel-Ange; et on n'aura pas été fâché de trouver ici le détail des preuves déja indiquées dans l'histoire de l'Architecture, qui constatent le dernier pas que cet homme si justement célèbre fit faire à l'Art en général, en le portant à un point auquel, et certainement au-delà duquel, personne n'est parvenu depuis.

Ce serait aussi là que je terminerais le cours de mes observations historiques sur la Sculpture, depuis sa décadence jusqu'à son renouvellement, si, pour suppléer à la disette des monumens dont j'ai eu plusieurs fois occasion de me plaindre, je ne croyais utile d'appeler encore l'attention du lecteur sur une branche de cet art, dont les produits, moins importans sans doute par la proportion, ne sont pas moins intéressans que les statues elles-mêmes, par les objets qu'ils représentent et par les lumières de tout genre qu'ils fournissent.

RESUME GENERAL DE L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE,

PAR LES MEDAILLES ET LES PIERRES GRAVEES

In arctum coacta..... Artis majestas. (PLIN. lib. XXXVII.)

La planche XLVIII est formée de médailles et de pierres gravées, rangées dans un ordre chronologique d'après les dates ou le style de ces productions, afin que l'on puisse y reconnaitre ce que fut aussi cette partie de l'Art, dans son état de perfection, pendant sa décadence, et au moment de son renouvellement. Pl. XLVIII

Nous nous contenterons d'indiquer ici les objets principaux qui se rapportent à ces trois époques, et nous renverrons, pour les autres, à la Table raisonnée des planches, dans laquelle nous avons fait entrer tous les détails qui, dans celle ci, nous ont paru susceptibles de quelque intérêt.

Ce fut par le travail le plus ingénieux, que l'antiquité sut confier à de très petites portions de métal ou de pierre, le souvenir de tant de pensées, de sentimens et de faits divers.

MÉDAILLES.

Quand on pense qu'il nous reste des médailles à-peu-près de tous les tems, et que, pour la plupart, elles portent avec elles la certitude de leurs dates, on est d'abord tenté de croire que l'on y trouvera, pour l'histoire de cette branche de l'art de la Sculpture, une suite chronologique de matériaux plus claire et plus authentique que ce qui nous reste pour les autres. Mais, si l'on entreprend de former cette suite, on ne tarde pas à se convaincre, qu'à moins d'avoir à sa disposition des collections complètes de médailles dans tous les métaux, et de pouvoir les représenter, avec une fidélité parfaite et suivant un ordre rigoureux de classification, sur un nombre presque infini de planches, on aura bien de la peine à reconnaître et à expliquer les différences qu'elles présentent dans le cours de tant de siècles.

Ces différences tiennent à plusieurs causes dont l'influence est plus ou moins sensible:

1° La variété des matières, telles que l'or, l'argent, le bronze, dont la pureté, la ductilité et le moelleux donnent plus ou moins de facilité à l'Art qui les emploie, et de prise au tems qui les dégrade (b);

(a) Vasari, vie de Michel-Ange.

(b) Les suites de cette différence dans les matières employées, sont presque incalculables. En effet, quand, dans la gravure du coin d'une médaille, l'artiste a donné aux parties d'une tête ou d'une figure les

2° Les médailles, même contemporaines, offrent, dans leur grandeur, des modules divers, qui ne permettaient pas d'y rendre avec le même détail et la même exactitude le trait et le contour des objets, la beauté et la vérité des formes;

3° Les artistes employés à ces travaux étaient en grand nombre; et l'inégalité de leurs talens en produit une souvent prodigieuse dans les ouvrages de la même époque. Cette différence, déja très marquée, même sur les médailles impériales, et sur les monnaies que l'on frappait dans les chefs-lieux de l'empire romain, devient bien plus sensible sur les monnaies frappées dans les provinces et dans les colonies (*a*).

proportions convenables, lorsqu'il en a modelé avec précision tous les détails, ce qu'il ne peut faire qu'en les indiquant comme des points dans le peu d'espace que la petitesse du champ laisse à l'outil; lorsque, par la manière diverse dont il a traité les chairs, les cheveux, les draperies et les ornemens, il a imprimé à chacun de ces objets son caractère particulier, sans nuire à l'effet de l'ensemble; lorsqu'enfin, à l'aide d'un savoir si profond, il est arrivé à la perfection dans l'exécution de son coin, la matière que l'on emploiera pour frapper la médaille lui donne encore de l'inquiétude, parceque, suivant sa nature, elle promet à l'ouvrage un succès plus ou moins heureux, à l'œil exercé des plaisirs plus ou moins complets.

L'or compte au rang des qualités qui le distinguent des autres métaux, celle d'offrir à la fabrication des médailles les moyens les plus avantageux. Sa grande densité, jointe à une extrême ductilité, fait qu'il reçoit facilement et qu'il conserve avec fidélité les formes du coin. Sa couleur douce et tendre permet à la vue de saisir tous les détails, et leur laisse des méplats qui la tranquillisent; d'ailleurs le tems le respecte et ne peut rien sur sa pureté; il est inaltérable, et, par conséquent, indestructible.

L'argent possède la plupart de ces qualités, mais dans un degré inférieur. Il porte une blancheur, un luisant défavorable à l'Art et qui fatigue la vue; mais, d'un autre côté, ce même éclat semble le rendre plus propre à représenter les têtes et les figures des femmes, dont les formes, plus coulantes, [illegible] exigent moins de passages [illegible] cherchés et de détails [illegible].

Le bronze, moins dense que l'or et même que l'argent, reçoit du marteau une empreinte moins franche. Il compense jusqu'à un certain point ce défaut par sa dureté, et il prend et retient avec fidélité le trait des contours. Le tems lui d[illegible] pas sans charme, par la couleur et par les effets qui en résultent sur les diverses parties des figures qu'il adoucit. Mais ce vernis est en même tems le résultat et la preuve de son altérabilité, et la *patine*, qui l'embellit, le détériore et souvent le consume.

[illegible] une idée [illegible] de l'histoire de l'Art, depuis son origine jusqu'à sa décadence, il faut, soit en lisant les ouvrages, soit en examinant les [illegible] y chercher des résultats généraux, qui s'appliquent à des [illegible]

Ce n'est qu'au moyen de ce coup d'œil étendu, jeté sur l'ensemble des productions de l'Art, pendant un tems déterminé, qu'on peut assigner à chacune des grandes périodes qui composent son histoire, un caractère distinct et constant. Si l'on s'arrête, au contraire, avec une minutieuse attention à chacun de ses travaux particuliers, on est bientôt conduit à s'exagérer l'importance de quelques faits isolés, et à trouver à chaque pas des exceptions qui semblent contredire les principes généraux les plus évidens, démentir les conséquences historiques les mieux fondées.

L'exemple le plus frappant de cet inconvénient est celui que nous présentent les deux célèbres portraits d'Antinoüs, l'un de bas-relief, placé à la villa Albani, l'autre, en buste et colossal, à la ville Mondragone. Quoique exécutées sous le règne d'Adrien, et dans un siècle où l'Art avait éprouvé un dépérissement marqué chez les Grecs et plus encore chez les Romains, ces deux têtes ne paraissent pas indignes des plus beaux tems de la Grèce.

On ne doit pas conclure de la beauté de ces ouvrages, que l'Art soit revenu à sa première perfection pendant le règne d'Adrien; car, si tel eût été l'effet des soins que ce prince voulut bien donner à la culture des beaux-arts, plusieurs artistes, autres que celui qu'il employa dans cette occasion, seraient arrivés au même degré de savoir, et nous auraient laissé plus d'un monument pareil à celui-ci. Il faut peut être tout simplement attribuer ce succès isolé et momentané à des circonstances particulières, non à l'Art, mais à l'artiste, et sur-tout au choix du modèle qu'il avait sous les yeux.

La nature s'était plu à réunir dans la personne d'Antinoüs toutes les perfections qu'elle ne distribue ordinairement que d'une manière partielle. Les extravagances d'Adrien pour ce favori, les honneurs divins qu'il lui rendit, les statues, les autels, les temples qu'il lui éleva, la ville qu'il bâtit pour perpétuer sa mémoire, tout annonce que le sculpteur chargé de faire son portrait, comme une image de la beauté parfaite, était dispensé d'aller chercher ailleurs les modèles épars de cette beauté idéale qu'il avait sous les yeux: il en trouvait le type complet dans la personne d'Antinoüs, comme autrefois les Grecs dans celle d'Alcibiade. Il n'eut donc qu'à copier, et, avec le seul talent de l'imitation, il produisit un ouvrage digne d'être classé parmi les chefs-d'œuvre antiques. C'est ainsi, je crois, que l'on peut expliquer cette [illegible] phénomène dans l'histoire de l'Art.

Le fait extraordinaire que vient de nous offrir ce qu'on pour[illegible] dans les médailles: et là, on n'est pas réduit à en soupçonner en quelque sorte la cause; on peut l'appercevoir beaucoup plus clairement.

Les antiquaires sont frappés de certaines améliorations, ou plutôt de certains travaux plus heureux, sur des médailles gravées à des époques qui depuis quelque tems n'en offraient plus que de médiocres; et ils sont portés à soupçonner, dans l'Art, un ressaut ou un retour momentané vers la perfection, là où il faut voir un degré de talent ou d'adresse particulier à l'artiste, plutôt qu'une différence qui tienne à l'époque même et qui la caractérise.

Parmi ces anomalies, on cite sur-tout quelques médailles de Gallien et de Posthume, et un médaillon de Trebonianus Gallus, ouvrages d'un tems où la décadence de l'Art était déja commencée.

A l'égard des médailles de Gallien, on sera moins surpris du mieux qu'on y apperçoit, si on remarque [illegible] veurs à restituer les médailles des plus illustres de ses prédécesseurs, les Auguste, les Titus, les Trajan; et que choisi probablement parmi ceux qui avaient habituellement sous les yeux les belles médailles frappées du tems de ces princes, l'artiste chargé de graver les médailles de Gallien, n'aura fait qu'imiter un travail qu'il avait eu le tems d'étudier [illegible]

L'auteur d'un médaillon de Justinien, obtint, de la même manière, [illegible] semblable dans le VI[e] siècle, et telle fut sans doute aussi la cause qui produisit ce qu'il y a de louable dans certaines monnaies des XII[e] et XIII[e] siècles, et particulièrement dans celles qui sont connues sous le nom d'*Augustali d'oro*.

Vergara, qui les a publiées dans son recueil des monnaies du royaume de Naples, est persuadé que l'artiste qui les fit pour l'empereur Frédéric II, auquel il donna les titres de *César* et d'*Auguste*, a imité dans ces nouveaux ouvrages, les médailles des Augustes romains. Cette opinion acquiert de la vraisemblance, lorsqu'on considère la planche VI du recueil de Vergara. On y voit, sous le N° 7, une de ces monnaies qui paraît être copiée d'après une tête de Probus ou d'Auguste, tandis que le N° 6 et sur-tout le N° 4 offrent d'autres têtes de Frédéric, exécutées probablement loin des modèles antiques, et qui, par cette raison, sont à une énorme distance de la première, sous le rapport de la beauté. Tant il y a de différence entre imiter la nature vivante, et copier des modèles antiques où toutes les difficultés de l'imitation ont été vaincues.

Le Dictionnaire *delle Crusca*, au mot *Agostaro d'oro*, donne au nom de cette pièce d'or la même origine, en observant que, par cette raison, on place ces monnaies au rang des médailles.

Quelques uns de ces médaillons ou monnaies *Augustales*, ont été présentés sur la planche XXVII, au-dessus de la statue du même Frédéric II.

Cette statue, toute mutilée qu'elle est, peut passer pour être aussi une des meilleures productions du XIII[e] siècle; de sorte que tout concourt à mériter à ce prince l'hommage de la reconnaissance de l'Art.

Un médaillon que Maffei rapporte dans la *Verona illustrata*, p. 111, c. 7, nous offre un exemple encore plus frappant d'un travail produit par une imitation adroite, au X[e] siècle, dans un tems où l'Art était entièrement barbare. Ce médaillon est celui de *Crescentius*, fameux par ses entreprises contre les papes Jean XV et Grégoire V. On y voit, d'un côté, sa tête d'après celle de César, dont elle rappelle les

On conçoit, qu'outre les difficultés qui naissent de la chose même, il s'en présente encore beaucoup d'autres, lorsqu'on est obligé de recourir à des estampes, pour étudier soi-même, ou pour exposer aux autres la marche graduelle de l'Art, d'après toutes les variations du style des médailles. Ces considérations m'ont déterminé, d'abord à ne prendre les exemples sur lesquels s'appuie cette espèce de résumé historique, que parmi les médailles de bronze, parcequ'elles étaient d'un usage plus général, et qu'elles nous sont parvenues en beaucoup plus grand nombre; puis à choisir les points de comparaison à une assez grande distance les uns des autres, afin que les différences deviennent plus sensibles dans l'ordre chronologique.

Je n'ai pas cru, non plus, qu'il fût nécessaire de prendre pour modèles de la perfection, les médailles des Grecs, qui, dans cette partie de l'Art comme dans les autres, ont laissé loin d'eux toutes les nations. Je m'en suis tenu aux monnaies qui, à l'époque la plus heureuse pour l'Art chez les Romains, furent en usage dans leur vaste empire; et, pour les tems de la décadence la plus marquée, j'ai choisi principalement les médailles frappées dans l'empire d'Orient, parcequ'elles nous prouvent combien l'Art avait dégénéré même entre les mains des Grecs. Il résulte de cette disposition, qu'un petit nombre de lignes offrent au spectateur le tableau abrégé de cette partie de l'Art, depuis l'époque où elle fut florissante à Rome, jusqu'à celle où elle fut, à Constantinople même, réduite à un état de décadence qui se confond avec la barbarie.

Les deux premières lignes de la planche contiennent six têtes d'empereurs et trois d'impératrices, d'après des médailles impériales de bronze, choisies parmi celles qui, depuis le premier siècle jusqu'au commencement du troisième, présentent à-peu-près ce que l'art de graver les coins a exécuté de plus parfait chez les Romains. Les trois derniers numéros de la seconde ligne, sont occupés par des revers qui rappellent sommairement le style de ces compositions. Le N° 10 a pour objet une des fonctions les plus fréquentes et les plus solennelles des empereurs ou des généraux, une allocution. Le N° 11, d'un caractère plus simple, offre un type plus précieux pour l'humanité: c'est le prix de la conservation des citoyens.

Ces premiers monumens suffisent, par leur comparaison avec les suivans, pour démontrer la décadence successive qui eut lieu dans les parties principales de la composition et de l'exécution des médailles. Elle est déja sensible sous le règne de Gallien, dont la tête commence la troisième ligne; et ce fut une conséquence naturelle de la situation de l'empire à cette époque fatale à tous les arts en général. Celui de frapper les monnaies, qui reçoit plus immédiatement encore l'influence des circonstances politiques, dégénéra plus rapidement qu'aucun autre: les artistes qui l'exerçaient ne trouvant plus, dans les travaux de la sculpture en grand, l'occasion de se livrer aux études fondamentales de leur profession, devinrent bientôt absolument incapables de reproduire la beauté des formes dans des espaces plus petits. D'un autre côté, la matière des monnaies, dont la ténacité facilite et embellit le travail, altérée dans sa composition par l'effet du malheur des tems ou de l'avarice du gouvernement, se refusait aux soins que l'artiste ou le monétaire pouvait encore donner à la fabrication. Tout concourait à dépraver cette branche autrefois si florissante de l'Art. Les images des princes, empreintes sur les monnaies de l'état, perdirent successivement toute ressemblance; et le plus souvent, sans doute, ce ne fut pas un objet de regret pour les peuples. Bientôt la dégradation vint au point de rendre méconnaissables les traits de la figure humaine : au VIII[e] siècle,

traits, avec cette légende autour, IMP. CAES. AVG. PP. CRESENTIVS; et sur le revers, il est représenté, de la manière usitée sur les médailles des empereurs romains, faisant une allocution à une troupe armée.

Voilà comment les médailles *restituées*, et celles des bas siècles dont nous venons de parler, ainsi que quelques pierres gravées du même tems, présentent au premier coup-d'œil et dans l'ensemble général, l'idée d'un savoir possible dans un artiste au moment où il ne s'en trouvait plus dans l'Art. Lorsqu'on observe ces productions avec une connaissance intime des principes de la théorie et de la pratique, lorsqu'on les rapproche de leurs modèles antiques, on n'y reconnaît plus qu'un travail recherché et minutieux, à la place de la correction, du grandiose et de la beauté des formes et des détails. C'est l'adresse d'un mécanisme imitateur, et non le style assuré, la franchise d'un talent original. A l'aide d'une pareille attention, et en se défendant aussi de quelques préjugés historiques, on se trouve à l'abri des tromperies usitées dès le tems de Gallien, et de celles auxquelles les *Padouans*, et d'autres excellens graveurs des XV[e] et XVI[e] siècles, exposèrent les amateurs de ce tems, et exposent encore ceux de nos jours.

Il semble que ce soit là tout ce que l'on puisse dire sur un sujet pour lequel deux écrivains, l'un dans le Catalogue des médailles de Dennery, l'autre dans le supplément de Banduri, en me traitant avec beaucoup de bienveillance, ont cru devoir me faire prendre avec le public un engagement auquel je n'ai jamais pensé. Leur savoir, et les collections immenses qu'ils avaient sous les yeux, les mettaient en état d'y satisfaire infiniment mieux que moi

ces médailles sont vraiment hideuses; et elles portent à-peu-près le même caractere jusqu'à la fin de l'empire de Constantinople, comme on peut le voir sur la quatrième ligne et plus encore sur la cinquième de cette planche.

Les monnaies frappées en Italie, dans les états qui la divisaient alors, n'étaient ni de meilleur aloi ni de meilleur style (*a*). Les revers nous offrent la même nullité d'intérêt dans la composition, la même grossièreté dans l'exécution. Les caractères alphabétiques, qui, par leur forme, tiennent en quelque sorte au dessin, négligés de plus en plus dans les inscriptions et dans les légendes, y deviennent totalement barbares et presque indéchiffrables, ce qui ajoute le dernier trait à ce tableau d'une détérioration complète.

A la suite des médailles, j'ai placé deux lignes de médaillons, genre de monumens dont le champ, plus vaste, permet à l'Art de s'énoncer plus clairement dans le travail des têtes et des revers, et à l'étude de reconnaître plus facilement les personnages et les sujets qui lui sont ainsi transmis. Ces médaillons ont été choisis, à des intervalles assez distans les uns des autres, pour marquer les quatre époques principales, état florissant, décadence, renaissance et renouvellement de l'Art. Le travail encore informe de la renaissance se reconnait dans les médaillons qui portent les N° 49 et 50: le premier est du XIIe siècle ou du commencement du XIVe; le second, moins défectueux, est du milieu du XVe.

Dès les premières années du XVIe siècle, on vit la gravure sur acier, sur pierre et sur cristal, s'avancer à grands pas vers sa régénération. Depuis la fin du XIVe, les travaux des habiles artistes que nous avons précédemment cités, avaient enfin fixé l'époque du renouvellement de la Sculpture; les principes reproduits par eux, dans les statues et dans les bas-reliefs, s'étendirent avec succès jusqu'aux moindres parties de ce bel art; et la gravure sur métaux, après avoir éprouvé aussi les vicissitudes de la décadence et de la renaissance, marqua l'époque de son renouvellement par des ouvrages exécutés avec une perfection qui approche des modèles de l'antiquité. C'est ce que prouve sur cette planche, le N° 51, qui présente le revers d'un médaillon du pape Paul III, mort vers le milieu du XVIe siècle.

Je termine cette série de monumens par les portraits de deux grands hommes, dont l'exemple, le goût, les soins et la magnificence contribuèrent si efficacement aux progrès des belles-lettres et des beaux-arts; de Pétrarque, N° 52, qui le premier, depuis le renouvellement, forma une collection de médailles, et qui conseillait à l'empereur Charles IV d'imiter les modèles que lui offraient ces précieux restes des tems anciens; et de Laurent de Médicis, N° 53, qui, parmi tant de bienfaits répandus sur les arts, se plut aussi à récompenser les talens des graveurs en pierres et en médailles (*b*).

PIERRES GRAVÉES.

On a dit, avec raison, que ce que la miniature est à la peinture, la gravure sur pierres l'est à la sculpture. Ses travaux ajoutent à l'éclat rose et pourpre de l'améthiste, au vert doux et velouté de l'émeraude, un intérêt qui rend ces pierres infiniment plus précieuses. C'était de ces productions charmantes de la nature et de l'Art, que les dames romaines, au tems de Martial, ornaient leurs mains avec profusion: mais laissons à part l'abus que le luxe et la mode ont fait et font encore des

(*a*) Tout, dans ces tems malheureux, est en décadence. L'affaiblissement des monnaies suit celui de l'empire, et il semble que le caractère des hommes s'altère comme la valeur nominale et le poids des métaux précieux.

Les monumens de l'Art ne nous offrent plus ni style, ni dessin, ni proportions générales ou particulières. Plus de relief qui permette ces passages propres à modeler et à cadencer les formes: c'est une image empreinte plutôt que gravée. Nulle variété dans les travaux, donc nul effet. Les traits de la face sont sans vérité et sans grâce, la bouche est tracée sur une ligne droite, les yeux ouverts outre mesure, expriment un étonnement imbecille; ce sont ces *occhj spaventosi*, comme les appele Vasari, que nous retrouverons dans les peintures du même tems. L'ignorance est portée à son comble, lorsque, sur les médailles, les têtes sont de face au lieu d'être de profil. Alors tout est faux: ce qui doit s'arrondir est applati, ce qui doit s'enfoncer, est saillant et s'arrondit; tout se tient et se confond.

(*b*) Les soins qu'on prenait, à cette époque, en Italie, et sur-tout à Rome, pour déterrer les monumens en tout genre de l'Art antique, multiplièrent les découvertes de médailles et de pierres gravées, et portèrent sur cette partie, comme sur toutes les autres, l'attention des amateurs et l'étude des artistes.

ouvrages trop brillans de la gravure sur pierres fines, pour ne considérer cet art qu'en lui-même, c'est-à-dire, que comme soumis, dans des proportions presque toujours fort petites, aux mêmes principes qui guident l'esprit et la main des sculpteurs dans la composition des statues et des bas-reliefs.

L'art de graver les pierres a trouvé son origine, comme la sculpture en grand, dans les sentimens les plus chers au cœur humain, les plus universellement répandus parmi les hommes; le respect des dieux, l'attachement à la patrie et au souverain, toutes les affections qui résultent de l'état social. Ajoutons à cela, un emploi particulier dans une foule d'actes de l'autorité publique et de la vie civile, emploi d'où résultait l'authenticité des lois, la foi dans les conventions, le secret et la confiance dans les communications; et nous ne serons plus surpris des innombrables productions d'un art qui servait à des usages si variés et à des besoins si fréquens. Sans doute l'abondance des travaux et la multiplicité des artistes durent contribuer à l'avancement rapide de ce genre de gravure; mais peut-être contribuèrent-ils aussi à sa décadence.

Pour fixer l'époque de sa plus grande perfection, rappelons-nous les noms d'Apollonide, de Pyrgothèle, de Solon, de Dioscoride. Voyons ces habiles artistes, tantôt graver à traits profonds, sur une cornaline, la majesté sombre d'une tête de Jupiter, la fureur impie d'une tête d'Ajax; tantôt, par un travail plus léger mais non moins précieux, tracer sur une pierre d'une pâte plus fine, les contours purs et coulans du beau corps d'Apollon, les formes mollement arrondies de celui de Vénus. Voyons-les encore, employant pour un camée les deux lits de couleur différente qu'offre une agate, laisser l'un à découvert pour servir de champ, et modeler sur l'autre une tête de face d'Hercule ou d'Auguste, avec un relief qui approche de la ronde-bosse: voyons-les enfin, loin d'être effrayés de la variété des couleurs et des nuances d'une sardoine onyx, en profiter dans leur travail avec une telle adresse, qu'on croirait que la nature d'intelligence avec l'Art, les leur avait préparées pour peindre les chairs et les draperies d'une manière victorieuse du tems.

On ne peut guère douter qu'un grand nombre de pierres gravées antiques, et même les plus belles, n'aient été des imitations des statues et des bas-reliefs exécutés par les plus habiles sculpteurs; comme les peintures étonnantes des vases grecs dits *Étrusques*, furent probablement inspirées par les ouvrages des peintres les plus célèbres. L'espèce de vénération qu'excitaient ces admirables produits des grands genres de l'Art, devait naturellement conduire à les répéter de toutes les manières (*a*). Il est probable aussi que le travail mécanique de la gravure sur pierres, imita dans son caractère et suivit dans ses progrès celui de la sculpture en grand. Ainsi les deux arts, liés entre eux par de nombreux rapports, éprouvèrent nécessairement les mêmes vicissitudes; et ils ne nous présentent en quelque sorte, dans des monumens si différens par leurs dimensions, qu'une même histoire.

C'est à l'aide de cette analogie constante, que ceux qui possedent des collections nombreuses de pierres gravées, peuvent les classer de manière à indiquer l'état de l'Art chez chaque peuple, à chaque époque, et même dans chaque Ecole: classification qui ne présente pas moins d'intérêt que celle qui, cherchant dans les mêmes monumens la connaissance ou l'explication des faits de l'antiquité, ne consulte dans leur arrangement, que la nature des sujets qu'ils représentent.

Mais on sentira facilement que ce qui demande déja une connaissance profonde de l'Art, un goût très sûr et un tact fort délicat, lorsqu'on a sous les yeux les originaux, présente des difficultés à-peu-près insurmontables, lorsqu'on est obligé de s'en rapporter à des gravures dont la fidélité, dans d'aussi petits objets, est toujours plus ou moins suspecte (*b*). Aussi ai-je pensé que je devais,

(*a*) C'est ce qui m'a semblé permettre d'appliquer à ce genre secondaire de sculpture, ce que Pline dit, en commençant le livre où il parle des pierres précieuses: *In arctum coacta rerum naturæ majestas*: « on y trouve, dans des bornes étroites, toute la majesté des grandes œuvres de la nature. »

(*b*) En effet, pour arriver à une connaissance profonde de ces divers objets, il faut choisir des monumens assez distincts par le style et par le faire pour qu'ils puissent être classés avec évidence et sûreté, malgré la petitesse des objets et la rareté des dates authentiques. Mais il est toujours très difficile de rendre sensibles les passages d'une époque ou d'une nation à une autre: ici les points de contact sont tels, que l'œil le plus exercé a de la peine à distinguer les ressemblances ou les différences.

La collection de pierres gravées de S. A. le prince Stanislas Poniatowski, disposée avec le goût le plus éclairé, est la plus propre à satisfaire sur tant de parties interessantes.

Les catalogues des cabinets et des musées, accompagnés d'explications et de figures, jettent sans doute quelque lumière sur ce travail, et offrent d'utiles secours pour la classification de monumens dont la délicatesse échappe presque à la main et à l'œil. Mais, quand on est

dans cette troisième partie de la planche, me borner, comme dans les deux autres, à présenter un petit nombre de productions de la gravure en pierres, chez les principales nations qui l'ont cultivée. Elles occupent ici les trois dernières lignes, et sont choisies à de grands intervalles, afin de faire voir d'une manière plus sensible quel a été le style de l'Art dans les tems si différens, de sa perfection, de sa décadence et de son renouvellement.

Les N° 54 et 55, qui commencent la première ligne, offrent deux pierres travaillées en Egypte, et très remarquables quant à l'exécution de la gravure. L'une retrace, dans une tête d'Isis gravée en camée, ces formes égyptiennes irrégulières et peu agréables, ces lèvres épaisses, ce nez écrasé, ces joues gonflées; l'autre représente un épervier, symbole si souvent répété sur les monumens historiques et religieux de l'Egypte (*a*).

Le style des Etrusques nous paraît empreint d'une manière sensible dans la figure de Tydée qui est sous le N° 56.

Ces trois monumens rappellent les caractères que les auteurs classiques sont convenus d'assigner à la sculpture et conséquemment à la gravure sur pierre, chez ces deux peuples antiques, avant que le type primitif eût été altéré ou perfectionné par le mélange ou l'imitation du style des Grecs. Chez ces derniers, l'Art nous présente aussi, pendant quelque tems, un léger mélange des mêmes défauts. Par exemple la figure de Diane, N° 57, a sans doute de la noblesse; mais sa pose droite et même roide, ne nous donne pas l'idée de l'agilité et de la liberté de mouvemens qui appartiennent à une déesse accoutumée aux exercices de la chasse.

Nous avons déja observé que les arts, suivant, dans leur développement chez chaque peuple, les progrès de la civilisation, y ont eu plus ou moins long-tems une timidité, un certain embarras, qui atteste des tentatives encore récentes, et non l'imitation d'un style étranger. Lorsque les circonstances favorisent leur essor, ils osent briser ces entraves que l'inexpérience leur imposait, et en unissant la science du beau et le sentiment du vrai à une exécution libre, mais soignée, ils atteignent à la perfection. C'est ce que nous offrent les N° 58, 59 et 60, sous lesquels on reconnait trois productions du meilleur tems de l'Ecole Grecque.

Nous allons voir ajouter à l'excellence du travail toutes les richesses de la composition et toutes les nuances de l'expression, dans les neuf sujets suivans, qui nous présentent les situations de la vie les plus propres à émouvoir notre sensibilité.

Dans le N° 61, à l'intérêt qu'excite la vive image d'un combat sanglant, se joint une tendre pitié pour cette noble amazone, victime du courage avec lequel elle et ses compagnes ont osé disputer la victoire au plus vaillant des héros. La compassion augmente en regardant, sur le N° 62, un sujet à-peu-près semblable: un guerrier, après avoir fait tomber une femme sous les coups de sa massue, la relève et la soutient avec l'expression de l'étonnement et du regret. Occuper d'une manière grande le champ borné d'une petite pierre, par l'heureux agencement de deux figures; unir dans un seul groupe, développer et faire contraster les beautés propres à chaque sexe; faire ressortir les deux corps, dans leurs attitudes violentes, sur le fond paisible d'une draperie largement et noblement déployée; c'est avoir su joindre à l'intérêt déja si touchant du fait historique, tout celui que pouvait lui prêter une exécution pleine de charme.

obligé de recourir aux estampes pour se faire une idée de ces monumens, combien d'incertitudes ne résultent pas du degré de confiance que l'on accorde au talent, à la fidélité, à la patience du graveur, et de l'extrême difficulté qu'il y a toujours pour lui, à donner à la copie le caractère fidèle, l'expression juste de l'original.

Pour remédier à l'insuffisance des gravures, ainsi qu'à la rareté des belles et nombreuses collections de pierres gravées, on a fait usage de tout tems d'empreintes de verre, de soufre, ou de plâtre, qui rendent l'image, si ce n'est dans toute sa vigueur, du moins avec fidélité. Par ce moyen, un amateur peut, à peu de frais, avoir sous les yeux une suite utile aux connaissances théoriques et pratiques.

A Rome, dans cette ville du sein de laquelle comme d'un foyer inépuisable, il part des rayons de lumières sur tout ce qui intéresse les beaux-arts, on trouve quantité de ces empreintes. Il suffit d'apporter dans leur choix assez de soin pour ne recueillir que de beaux modèle

(*a*) Cette figure prouve que, dans la représentation des animaux, les Égyptiens opéraient avec plus de savoir et de fermeté que dans celle des figures humaines. Un trait pris de l'enchassement de l'œil de cet oiseau, et conduit le long de l'aile jusqu'à l'extrémité de la queue, en trace avec exactitude, et d'une seule ligne grande et hardie, le contour extérieur. Les cuisses, largement enveloppées dans le plumage, sont, ainsi que les jambes et les pieds, seulement indiquées par la place et sans forme détaillée: ils rappellent ainsi les appuis solides que les Égyptiens laissaient aux figures de toute espece pour en assurer la durée Le travail de cette pierre est simple et austère, peut-être même un peu sec, mais fier et précis. Ce style et le mécanisme même de la gravure se retrouvent dans toutes les figures dont les murs et les obélisques étaient couverts; toutes y sont dans un creux conservateur du relief

On ne peut s'y tromper, en regardant le N° 63. Oui, c'est Achille qui pleure Patrocle, et nous sommes forcés de partager sa douleur! jamais, sous des traits si fins, on n'a offert une expression si juste et si profonde. C'est encore Homère, source inépuisable pour les artistes, qui a dicté le sujet de la pierre N° 64, dont l'ordonnance est si simple et si noble.

Sur le N° 65, le graveur a peut-être manqué à la vraisemblance dans la pose: mais quelle vivacité il a donnée à l'action, l'enlèvement d'Europe; avec quelle grâce il a fait contraster le corps délicat et svelte de la fille d'Agenor, et le dos large et vigoureux du taureau divin sur lequel elle est couchée. L'exécution de cet ouvrage est d'ailleurs d'une fermeté sans égale. Les mêmes qualités se présentent dans le groupe du Triton et de la Néréide N° 66, et elles y sont accompagnées de détails d'un effet surprenant: on les retrouve encore dans le groupe de la Centauresse allaitant son fils, N° 67. Ce sujet a charmé l'antiquité, qui s'est plu à le répéter souvent en peinture et en sculpture.

César et Pompée, rivaux de gloire et d'ambition, le furent encore dans leur goût pour les pierres gravées: ils déposèrent, l'un au Capitole, et l'autre dans le temple de Vénus, les collections qu'ils en avaient formées dans leurs conquêtes. C'est donc à juste titre que, pour marquer chronologiquement le passage de ce genre de gravure chez les Romains, nous avons cru devoir placer, sous le N° 70, la tête de César, gravée en creux sur une cornaline.

On sait combien les portraits fournirent d'occupation à cette branche de l'art. La flatterie multipliait ceux des souverains, que l'on était dans l'usage de porter. On peut croire que ce n'est pas à elle que nous devons l'image de Plotine que nous donnons sous le N° 72, d'après une agate de deux couleurs: cette princesse avait réellement des droits à l'affection des Romains (*a*).

On aime à reconnaître, sur l'agate onyx, N° 73, l'image d'Antonin-le-Pieux: une Victoire y couronne cet illustre empereur occupé d'un sacrifice. L'Art perd, il est vrai, déja, sous le rapport de l'exécution, mais il conserve encore, dans la composition, un mérite assez remarquable; le groupe qui forme celle-ci est simple et noble.

Mais bientôt, et même presque dès ce moment, la gravure sur pierres dégénère dans toutes ses parties. Le goût immodéré des Romains pour les produits de cet art, la profusion souvent ridicule avec laquelle ils les employaient comme ornemens, en firent les objets d'un commerce, qui fournissait aux artistes l'occasion de gagner plus en étudiant moins, comme cela arrive encore de nos jours. Un peu d'esprit dans l'invention, un peu d'adresse dans la main, suffisaient pour contenter les curieux d'alors, plus amateurs d'une parure qui flattait leur vanité, que d'un travail qui était au-dessus de leurs connaissances.

Au siècle suivant, et principalement sous le règne de Gallien et pendant les troubles qui l'accompagnèrent, les progrès de la décadence furent rapides. C'est ce qu'on apperçoit, N° 74, dans la gravure d'une tête de son successeur, Claude II, malgré les efforts de l'artiste pour rendre les traits d'un prince remarquable par ses grandes qualités (*b*).

L'oubli des principes, dans l'art de la composition, se manifeste sur la pierre N° 75, qui représente une chasse de l'empereur Constance. Au lieu de cette ordonnance intelligente qui caractérise les bons siècles, on ne trouve plus ici que des figures éparses, qui ne rendent l'action d'une manière satisfaisante ni pour l'œil ni pour l'esprit (*c*). Cette pierre est un saphir célèbre par sa grandeur et par la beauté de sa couleur.

Une tête d'Alaric, N° 76, dont ce prince se servait peut-être pour cachet pendant qu'il fit le malheur de l'Italie, nous apprend ce que l'Art était devenu au commencement du V[e] siècle. Elle est gravée sur une cornaline, et entourée d'une inscription latine.

(*a*) Épouse digne de Trajan, elle revendique les hommages de la postérité aux mêmes titres qu'elle obtint ceux des Romains, heureux sous l'empire de deux êtres que la fortune, d'accord cette fois avec la vertu, avait placés sur le trône.

(*b*) Les soins de son gouvernement s'étendirent avec plus de succès sur les arts mécaniques, et lui valurent l'hommage d'une médaille dont le revers portait la figure de Vulcain, avec cette inscription: *Regi artis.*

(*c*) Il en est de même des inscriptions dont l'Art s'aide dans ces sortes d'ouvrages, et dont il avait plus que jamais besoin. Empruntées des deux langues alors en usage dans l'empire, mais n'ayant plus la clarté que ces langues elles-mêmes avaient perdue, elles ont souvent ajouté aux incertitudes des savans, au lieu de les éclaircir.

Il y a lieu de croire que la tête de Richilde, femme de Charles-le-Chauve, N° 77, a été aussi gravée en Italie au IXe siecle, et qu'elle est beaucoup moins bien que ne l'a rendue le dessinateur du P. Montfaucon, d'apres lequel je la donne ici.

Dès la première époque de l'établissement du christianisme, et sur-tout depuis qu'il fut devenu la religion dominante dans l'empire romain, on occupa fréquemment les artistes à graver, sur des pierres fines destinées aux usages civils et religieux, des sujets de l'ancien ou du nouveau Testament. Les auteurs agiographes en font connaître et nous en possédons un grand nombre. Si elles ne multiplient que trop les preuves de la détérioration de l'Art, elles ont du moins l'utilité de servir à l'histoire des institutions, des rits et des mœurs. Il s'en est trouvé beaucoup dans les catacombes. Nous donnons, sous le N. 78, un de ces anneaux récemment découverts, qui représente Jonas rejeté par le monstre marin. Le style de la gravure, qui n'est pas absolument mauvais, et le lieu où la pierre a été trouvée, ont fait croire qu'elle est des premiers siècles.

Des considérations analogues, et l'inscription grecque portant le nom de l'empereur Nicéphore Botoniate, autorisent à penser que l'image de la Vierge, N. 79, gravée sur une pierre de jaspe, est du XIe siecle, époque de la plus grande décadence de l'Art. On peut reporter à la même date le buste de St Basile, N° 80, gravé sur un camée de la grandeur du dessin, et dont le relief est d'un rouge obscur sur un fond blanc.

Ce sont les mêmes idées pieuses qui, dans le XVe siècle, dirigèrent encore en grande partie les travaux des artistes auxquels nous devons le renouvellement de la gravure sur pierre.

Je commence cette dernière époque par un portrait de Savonarola, N° 81, ce fameux prédicateur, selon les uns victime de son zèle outré pour la liberté des Florentins et pour la réforme du clergé, et selon les autres, véritablement coupable des crimes dont il fut accusé et qu'on lui fit expier par un supplice horrible. Ses traits et sa physionomie sont rendus avec une simplicité qui semble garantir la ressemblance, et la gravure est d'une exécution moelleuse qui prouve l'habileté de l'artiste. C'est une des belles productions d'un Florentin qui dut, en partie, ses talens aux soins que Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, fit donner à son éducation, et qui, véritable restaurateur de son art, mérita par un grand nombre de beaux ouvrages, le surnom de Jean *des Cornalines*.

Un talent égal, et qui se fit connaître à-peu-près à la même époque, valut aussi à un artiste milanais le surnom de Dominique *des Camées*. C'est à lui qu'on attribue un camée, N° 82, qui fait partie de la collection du grand-duc, et qui représente le buste armé de Ludovic Sforza, prince coupable et malheureux, dont il est pardonnable aux beaux-arts de conserver quelque souvenir, pour prix des encouragemens qu'il leur accorda.

Le morceau suivant, N° 83, qui nous offre le sacrifice d'un taureau, sert à prouver combien l'étude des anciens monumens de la glyptique, contribua efficacement au renouvellement de cet art.

Le XVIe siècle, le beau siecle, celui de Michel-Ange et de Raphaël, compte au rang des meilleurs graveurs en pierres, Michelino et Maria da Pescia. C'est à l'un ou à l'autre qu'on attribue, dans la collection de Florence, un portrait de Léon X, N° 84, gravé en creux sur une pierre de jade.

C'est par cette image si chère aux arts que nous finissons une planche qui commence par celle d'Auguste, et qui avait pour objet de retracer rapidement, et dans des genres inférieurs, le tableau des révolutions de la Sculpture. Sans doute on approuvera l'espèce d'hommage que nous nous plaisons à rendre ainsi à deux princes dont les règnes illustrèrent la même contrée, et à qui Rome et l'Italie durent ce que les trois arts du dessin y ont produit de plus parfait aux deux plus célèbres époques.

I IX.

TABLE

DES PRINCIPALES DIVISIONS

DE L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE.

HISTOIRE DE L'ART

PAR LES MONUMENS,

DEPUIS SA DÉCADENCE AU IVE SIÈCLE JUSQU'À SON RENOUVELLEMENT AU XVIE.

PEINTURE.

INTRODUCTION.

Je dirai avec Pline, en commençant cette partie de mon travail: *De Picturæ initiis incerta, nec instituti operis quæstio est*: on ne trouve que des incertitudes sur l'origine de la Peinture, et il n'entre pas dans mon plan de remonter jusque-là. Contentons-nous d'observer, ainsi que nous l'avons fait pour la Sculpture et l'Architecture, qu'il y a lieu de croire que des circonstances naturelles, le besoin, le plaisir, ont occasionné chez tous les peuples l'invention de cet art, et l'ont conduit par-tout plus ou moins près de la perfection (a).

Cette première source, celle du besoin, se montre avec évidence chez les Egyptiens, parcequ'ils sont, de tous les peuples anciens, celui de qui les monumens ayant été le plus durables, nous ont conservé le plus de moyens de reconnaître l'emploi antique et primitif des couleurs. De la Peinture chez les Egyptiens.

Les Egyptiens firent usage de la peinture comme de la gravure ou de la sculpture, pour exprimer leurs pensées, d'abord par des figures simples, ensuite par des hiéroglyphes ou des figures abrégées, lesquelles enfin, par une nouvelle altération, devinrent des lettres ou des caractères alphabétiques; et peut-être, afin de rappeler l'origine de ces derniers signes, aurait-on pu les désigner habituellement

(a) Cette opinion qui place l'origine des arts du dessin dans les premières et simples inspirations de la nature, je la reproduis de nouveau. Elle me paraît fortement appuyée par quelques unes des profondes observations énoncées dans le discours préliminaire d'un célèbre et grand ouvrage.

L'auteur montre avec évidence que le principe de toutes nos connaissances est dans nos sensations, qu'elles nous apprennent notre propre existence, et celle des objets extérieurs. De là naissent d'abord nos idées primitives et directes; et à celles-ci se joignent bientôt une autre espèce de sensations ou de connaissances réfléchies, qui nous avertissent que nous pouvons créer des êtres semblables aux objets de nos idées primitives, c'est-à-dire, semblables à nous et à ce qui tient à nous de plus près.

Le moyen de cette création est l'imitation de la nature.

Les agens de cette imitation elle-même sont des lignes et des couleurs, qui reproduisent à l'œil, ou rappellent à la mémoire les formes et les teintes des objets. L'emploi de ces lignes et de ces couleurs se présente naturellement aux hommes de toutes les nations, et l'art de le diriger, ainsi que de le rendre utile, est ce qu'on appelle le dessin, la Peinture, la Sculpture, et même l'Architecture.

A cela j'ajoute que les premiers élémens de ces arts sont par conséquent propres à tous les peuples et à tous les hommes. Il ne peut y avoir de différence réelle que dans les modèles et dans les instrumens que la nature par ses diverses libéralités, et les hommes par leurs institutions, présentent dans un état d'excellence plus ou moins grand en différentes contrées; de là résulte la perfection ou la médiocrité des produits de l'imitation.

Le perfectionnement des arts du dessin dépend principalement d'un choix éclairé de parties recueillies sur la belle nature, et que chacun des arts réunit selon ses principes dans un même sujet. Heureux le peuple qui trouve ces beautés dans son propre sein; il se montrera dans ses imitations le fils de la nature!

par la dénomination de *figures alphabétiques*, comme on l'a fait sur les planches XXVI et XXVII du tome V des *Antiquités* de Caylus.

Quant à l'Art qu'on peut nommer proprement art de peindre, c'est-à-dire, celui de donner du relief à des objets dessinés sur une surface plate, à l'aide de la dégradation des couleurs, et par les effets du clair-obscur et de la perspective, aucun monument ne nous apprend que les Egyptiens l'aient bien connu. Les difficultés propres à cet art le firent demeurer dans leurs mains bien au-dessous de la sculpture. C'est ce que nous voyons arriver encore aujourd'hui chez les Sauvages et chez les Chinois. La Peinture se borna, pour les Egyptiens comme pour ceux-ci, à couvrir chaque objet d'une seule couleur, mise à plat, dans tout son éclat et sans être rompue, soit sur les murs des temples, soit sur les navires, qu'ils peignaient de vert, de jaune, de rouge, ou de bleu. C'est cette espèce d'enluminure qu'ils appliquaient aussi sur les bandes de toile qui enveloppaient leurs momies, et sur les caisses de bois qui les renfermaient: ils ajoutaient seulement dans ce dernier travail quelques traits d'une autre couleur pour indiquer les contours.

Quelquefois cependant ils employaient des couleurs variées, et leur dessin avait aussi plus de mouvement: c'était dans des figures et des compositions dont les sujets étaient d'une simplicité extrême, et ne renfermaient, contre l'usage ordinaire, aucune idée emblématique.

Peut-être même leur est-il arrivé de peindre des *grotesques*; car les peintures de ce genre qu'on a trouvées à Herculanum, et qui représentent des animaux et des vues de l'Egypte, doivent être des imitations ou des espèces de caricatures de leurs ouvrages.

Si enfin ils ont traité des sujets historiques ou allégoriques, tels que celui dont le comte de Caylus nous a donné des gravures, dans les planches VIII et IX du tome V de ses *Antiquités*, ou ceux qu'on voit sur des colonnes et des édifices d'une hauteur et d'une étendue démesurées, qui existent encore en Egypte, la composition de ces peintures, déterminée apparemment par des lois ou des usages religieux, est absolument semblable à celle de leurs bas-reliefs. Le desir d'en assurer la conservation les a fait placer le plus souvent sur des fonds renfoncés, conformément à ce qu'on pratiquait pour ce genre de sculpture. On y trouve des figures placées comme à la file, alongées, vues de profil, la tête roide, les bras serrés, rarement groupées, offrant quelquefois des expressions assez vraies quant au geste, mais presque toujours les mêmes. Les bandes de toile employées pour cette espèce de tableaux étaient couvertes d'un enduit blanc, sur lequel un trait noir ou rouge marquait les contours des figures. Les couleurs, toujours entières, étaient délayées dans de l'eau gommée, et employées à la détrempe.

Des expériences fort ingénieuses, faites par M. Fabroni, sous-directeur du musée royal de Florence, et communiquées par ce savant à l'académie de la même ville, en 1794, lui ont cependant persuadé qu'une bande de toile de momies, ornée d'arabesques, dont il a fait une analyse chimique, avait été peinte à l'encaustique, à la cire, et que cette cire avait été préparée avec une huile qu'il croit le naphte et l'huile de Pétrole (a).

Au surplus, les monumens de peinture égyptienne, qui sont parvenus jusqu'à nous, ne présentant aucun progrès, aucun changement, aux époques même où l'Egypte fut soumise aux Grecs et aux Romains, et où l'Architecture et la Sculpture reçurent, sous la main de ces peuples conquérans, un nouveau caractère, on peut en conclure que, moins grandiose dans ses monumens, moins solide par la matière, et moins propre par conséquent que les deux autres arts à flatter l'orgueil des Egyptiens, qui, dans de vastes entreprises, recherchaient particulièrement l'effet imposant des proportions et la durée de l'ouvrage, la Peinture ne s'éloigna presque jamais chez eux de l'usage primitif auquel elle avait d'abord été consacrée; qu'elle se renferme dans quelques représentations symboliques, et demeura constamment fidèle aux formes que lui prescrivait la religion.

(a) *Anthologie romaine*, année 1796, n° XXVI, XXVII et XXVIII

Nous n'avons pas de notions plus positives sur la peinture proprement dite *Étrusque;* car nous ne connaissons pas même l'origine du peuple auquel les ouvrages de ce genre sont censés appartenir. Son antique histoire est couverte de ténèbres que l'érudition n'est pas encore parvenue à dissiper. Les fables héroïques et religieuses, que nous voyons représentées sur les vases auxquels on a long-tems donné le nom d'*Étrusques,* lui sont, pour la plupart, communes avec les Grecs. On comptait parmi les possessions des Etrusques en Italie, les pays habités par les Grecs, et connus sous le nom de Grande-Grèce. Enfin la puissance et même l'existence politique de ce peuple, ont été tellement absorbées par la domination des Romains, que le souvenir s'en est à peine conservé. On ne connait aucun monument, ou du moins aucune peinture qui soit incontestablement d'origine étrusque, ou qui ne date pas de tems postérieurs à la destruction de cette nation. De la Peinture chez les Etrusques.

Les écrivains de l'antiquité ne suppléent à ce défaut de productions de l'Art par la citation d'aucun peintre étrusque. Les seules figures peintes qu'on puisse attribuer à ce peuple, et que j'aie découvertes jusqu'à présent, consistent dans des vestiges décolorés, que j'ai vus existans encore sur les piliers qui soutiennent les hypogées ou catacombes de l'antique *Tarquinia*, ville principale de l'Etrurie. J'en ai fait retracer quelques parties sur les planches X et XI de la section de cet ouvrage consacrée à l'Architecture. Elles appartiennent à des tems très reculés, puisque les lieux qu'elles décorent servirent à déposer les corps des morts, usage antérieur à celui de les brûler, que ce peuple adopta dans la suite; mais on ne saurait en indiquer l'époque avec précision.

Ces peintures m'ont paru, quant au mécanisme dans l'emploi des couleurs, d'un faire à-peu-près semblable à celui des peintures égyptiennes. Le mouvement des figures est plus facile, l'ordonnance moins resserrée; mais les contours ont tous autant de roideur et de sécheresse. Elles sont même, à cet égard, plus défectueuses que la gravure que j'en ai donnée; attendu que, lorsque je me suis porté sur les lieux, ne les ayant pas trouvées assez conservées pour en prendre une copie fidèle, j'ai été obligé de me conformer à une estampe plus ancienne, qui m'avait été communiquée. J'ai reconnu seulement que les figures sont bien loin, dans l'original, des grâces sveltes et légères qui caractérisent les peintures des vases dont je viens de parler, ouvrages des Grecs eux-mêmes, ou de ceux des Etrusques qu'ils avaient instruits et qui travaillaient dans leurs ateliers : ce qui doit achever de nous persuader que le nom de *vases grecs* est celui qui convient le plus justement à ces monumens élégans de l'antiquité.

Les compositions des peintures tracées sur ces vases sont d'ailleurs toujours conformes aux rites et aux costumes religieux des Grecs, qu'embellissaient des idées gaies et brillantes; tandis que les sujets peints dans les hypogées de *Tarquinia*, ainsi que ceux qu'on trouve sculptés sur les urnes cinéraires d'origine vraiment étrusque, appartiennent à la théologie sombre de cette nation si tristement et si cruellement superstitieuse.

Grâces à Pline, nous connaissons beaucoup mieux l'histoire de la Peinture chez les Grecs et chez les Romains, que chez les Egyptiens et les Etrusques; et il résulte de la comparaison qu'il nous a mis à même d'établir, qu'arrêté par-tout ailleurs par des circonstances locales, plus ou moins puissantes, c'est chez les Grecs seulement que cet art, ainsi que la plupart des inventions humaines, s'est élevé jusqu'au plus haut degré de perfection qui nous semble possible, parceque seuls les Grecs ont réuni tout ce qu'il fallait de qualités physiques et morales pour l'y conduire. Ce ne sera donc pas un travail sans utilité que de considérer avec Pline la Peinture à son origine, dans les ébauches des peintres linéaires et monochromates. De la Peinture chez les Grecs.

Soit qu'elle eût été inventée à Sicyone ou à Corinthe, on convenait dans la Grèce qu'elle avait commencé en circonscrivant l'ombre d'un homme par une ligne continue; *umbrâ hominis lineis circumductâ:* qu'en plaçant ensuite à propos quelques traits dans le champ formé par ce contour extérieur, *spargentes lineas intus,* on avait fait distinguer les différentes parties, et que c'était là ce qui avait constitué proprement le dessin. On reconnaissait que le dessin primitif avait ensuite été peint, mais d'une seule couleur, *monochamaton*; que l'imitation faisant de nouveaux progrès, les

figures avaient été revêtues de couleurs dont la diversité avait imité les jours et les ombres; que l'opposition des couleurs avait produit un éclat particulier, *splendor alius*, lequel était appelé *ton;* et enfin que de la fonte des couleurs et du passage de l'une à l'autre, était née *l'union.* Cet état de la Peinture, quoiquelle y soit encore réduite aux premiers élémens, nous la montre prenant, pour s'élever à la perfection, comme firent aussi la Sculpture et l'Architecture, une route beaucoup plus assurée que celle où elle s'est engagée par-tout ailleurs. L'évènement prouva la sagesse de ces débuts. Cependant il doit suffire de conserver quelques souvenirs de cette marche primitive : c'est au temps de Phidias que l'histoire de l'Art proprement dit doit commencer.

En effet, si, comme on le croit, ce grand maître, à qui le premier rang n'est point contesté parmi les sculpteurs, s'occupa aussi de la Peinture, cultivée par ses deux frères, il y fit certainement usage du profond savoir qu'il avait acquis dans le dessin, source principale de la vérité, pour la Peinture comme pour la Sculpture.

Quant aux autres parties de l'Art, sans passer sous silence les découvertes faites peu d'années après par Polygnate, nous pouvons donner une place plus certaine et encore plus importante aux progrès qu'elles firent entre les mains d'Apollodore, de Parrhasius et de Zeuxis, contemporains et rivaux célèbres, qui précédèrent d'un demi-siècle Alexandre, destiné à jouir de tous les arts lorsqu'ils seraient arrivés à leur perfection.

Pline nous apprend comment ces trois peintres contribuèrent successivement au perfectionnement du dessin et du coloris; et, en suivant l'ordre naturel de leurs inventions, il forme ainsi la chronologie de l'Art.

Apollodore donna des préceptes pour enseigner à rendre les formes, *species exprimere instituit.*

Parrhasius, le premier, rechercha la symétrie; *Parrhasius primus symmetriam picturæ dedit:* et il enseigna le secret d'arrondir les corps en rendant avec soin les extrémités: *ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se, ostendatque etiam quæ occultat.*

Zeuxis ayant trouvé l'Art à ce point, lui fit acquérir rapidement une plus grande gloire; *artis fores apertas intravit, audentemque jam aliquid, penicillum ad magnam gloriam perduxit.* C'est ce dont Pline nous donne la preuve en racontant que ce peintre parvint à rendre la vraie beauté, dans un tableau qu'il peignit chez les Agrigentins, parcequ'il obtint d'eux la permission d'étudier les formes achevées que la nature avait partagées entre les cinq plus belles vierges de leur ville (*a*).

C'est nous dire assez, sans en faire la remarque positive, que Zeuxis eut le premier la connaissance et la pratique du beau idéal; car ce beau n'est autre chose qu'une réunion d'élémens accomplis, trouvés épars, et saisis sur plusieurs modèles: principe sublime, merveille de l'Art! C'est par ce moyen que l'Ecole antique a quelquefois montré dans ses ouvrages une perfection supérieure à la nature même; non que l'Art osât rivaliser avec la créatrice des êtres, mais afin de lui rendre par cette étude un hommage de reconnaissance pour tout ce qu'elle faisait en sa faveur dans la Grèce.

Les maîtres contemporains de Zeuxis, ou ses successeurs immédiats, continuèrent à bien mériter de l'Art; ils en perfectionnèrent differens détails.

Timanthe sut augmenter le prix de ses compositions par le charme des idées ingénieuses dont il les enrichissait.

Pamphile joignit aux études propres à la Peinture celle de la géométrie et de toutes les sciences. On dit qu'il fit usage de l'encaustique (*b*), genre de peinture dont l'inventeur est inconnu, et qu'il

(*a*) Ce fait, par son double rapport avec l'imitation exacte, et avec la beauté idéale, est propre à inspirer une vive curiosité. Ciceron, qui le croit arrivé dans la ville de Crotone (*de Inventione*, lib. II, cap. I et II), le rend d'une manière plus propre à intéresser, que ne l'a fait Pline.

Si l'on veut savoir comment ce récit, emprunté depuis par tant d'écrivains, a été rendu par un des plus anciens poëtes français, on peut lire les vers qui commencent au 16,888 du *Roman de la Rose*, édition de Langlet du Fresnoy, 1735. L'auteur y présente Zeuxis entre la [illegible]ture et l'art

(*b*) C'est ainsi que sans me dissimuler les contradictions et les [illegible]chronismes de Pline, déjà relevés tant de fois, et notamment dans ces derniers tems, par un de nos sculpteurs les plus ingénieux, et par un antiquaire très savant, j'ai cru, en ne choisissant parmi les notices de cet auteur sur les artistes et leurs travaux, que les traits [illegible] les époques les plus propres à nous faire connaître la marche de l'Art

en enseigna les procédés à Pausias, le plus célèbre de tous ceux qui l'ont pratiqué. Mais, ce qui doit le plus honorer Pamphile, c'est d'avoir été le maître d'Apelle. Sous ces habiles peintres, le goût des beaux-arts se répandit plus généralement qu'il n'avait fait encore, dans toute la Grèce. On en fit entrer l'étude dans l'éducation des enfans de toutes les classes.

Dans le même tems, Protogène se rendit célèbre par le fini qui distinguait ses ouvrages.

Aristide parvint à une plus grande élévation par ses succès dans la partie de la peinture qui arrive jusqu'à l'âme, l'expression (*a*).

C'était beaucoup pour la gloire de l'Art; il y manquait cependant encore ce qui fait le charme d'un tableau; Apelle obtint ce dernier triomphe : ce fut, dans le coloris, par l'invention d'un glacis ou d'un vernis peut-être équivalent ou presque équivalent à l'huile (*b*); et dans la partie chère au sentiment, par le don céleste de la grâce (*c*), de la grâce plus belle encore que la beauté (*d*).

On sait quel fut le prix par lequel Alexandre couronna ses travaux. Les qualités morales de cet

pouvoir en former un tableau qui remplirait suffisamment mon objet. Je me suis persuadé que quelles que soient les causes des erreurs d'un écrivain qui a su d'ailleurs réchauffer sa narration par un intérêt toujours renaissant, elles lui seraient pardonnées par les personnes sensibles aux charmes des beaux-arts, et qu'elles n'affaibliraient jamais leur reconnaissance pour le soin qu'il a pris de consolider la gloire des anciens maîtres. En effet, il a trouvé des défenseurs pleins d'indulgence, qui par un examen attentif des écrivains qu'il paraît avoir consultés, et à l'aide d'une interprétation moins rigoureuse des expressions dont il s'est servi, ont fort atténué les reproches qui lui avaient été adressés. (*Académie des inscriptions et belles-lettres*, tom. XXV.)

Si, d'après ces observations sur l'auteur à qui nous devons le plus de renseignemens relatifs à l'histoire des arts, il est certain qu'il faut nous contenter de quelques généralités, non seulement sur les époques de l'invention de la peinture, mais encore sur ses premiers progrès chez les anciens, nous ne sommes pas dans la même incertitude sur le degré de perfection où ils en portèrent les parties les plus importantes.

Le tems, il est vrai, ne nous a conservé aucun des grands ouvrages des peintres grecs; mais il n'est pas impossible de se former une idée de leur habileté dans l'invention, d'après les descriptions de leurs compositions que les écrivains de l'antiquité nous ont transmises. Nous voyons que les sujets étaient puisés le plus souvent dans les fables religieuses, ou parmi les faits remarquables de l'histoire et des passions humaines, et que l'ordonnance, toujours simple et claire, en était disposée de manière que la leçon parlât vivement à l'esprit, et demeurât profondément imprimée dans la mémoire. Les témoignages que nous donnent les chefs-d'œuvre de sculpture encore existans, de l'excellence où était parvenu l'art du dessin, ne permettent pas de douter que l'expression, cette partie sublime de l'un et de l'autre art, n'ait été portée à la même perfection.

Il ne reste que le coloris et la perspective, sur lesquels, faute de monumens, nous ne puissions nous livrer qu'à des conjectures.

Mais, sans entrer dans des discussions qui se sont déja tant multipliées, au sujet du plus ou moins d'habileté des anciens dans le clair-obscur et le coloris en général, j'ose croire, et je confirmerai ailleurs cette assertion, qu'ils ont volontairement négligé de revêtir leurs tableaux de ce charme trompeur, le jugeant non seulement inutile, mais encore nuisible aux grands effets que la peinture doit produire dans notre âme.

Quant à la perspective, s'ils ne se sont pas astreints à ses règles aussi rigoureusement que les modernes, on ne peut pas croire qu'ils les aient entièrement ignorées. Ils se sont au moins conformés aux lois de la perspective aérienne; ils en ont fait un usage suffisant, suivant l'effet qu'ils voulaient rendre; et ils ont même composé des traités sur ce sujet. C'est ce qu'ont très bien démontré l'abbé Sallier et le comte de Caylus, dans des Mémoires qui font partie de la collection de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (tom. VIII et XIII).

A l'égard des diverses espèces de peintures et de leur mécanisme, les écrivains de l'antiquité, privés du secours des Dictionnaires, et notamment de cette Encyclopédie, qui, à l'aide des gravures dont elle est accompagnée, est devenue le dépôt immortel de toutes nos connaissances utiles, les écrivains de l'antiquité, dis-je, négligeant aussi de se livrer à des définitions exactes, et à des descriptions détaillées, nous ont laissé dans l'ignorance de la plupart des procédés qu'il nous importerait de connaître.

Nous savons que les anciens peintres ont pratiqué la peinture à gouache, la peinture à fresque, et la peinture à l'encaustique.

Une idée nouvelle, mais jusqu'à présent dénuée de toute preuve puisée dans des monumens de l'art, et peu ou point appuyée de toute autre autorité solide, a fait avancer qu'ils ont connu même la peinture à l'huile.

Il est peut-être pareillement impossible de prouver qu'ils aient employé la gouache de la même manière que nous; mais Pline, sans donner des détails qui l'indiquent expressément, ne permet pas d'en douter, sur-tout par les notions qu'il nous a transmises sur les terres naturelles ou factices, et sur les autres matières colorantes tirées des métaux dont on faisait usage dans cette espèce de peinture.

Quant à la fresque, il ne faut pas nous borner à voir dans le chap. 3 du livre VII de Vitruve, la préparation de l'enduit d'une muraille destinée à recevoir une couche de rouge ou de noir; nous devons y reconnaître en même tems les moyens de préparer cet enduit, pour le rendre propre à être revêtu de peintures, à en accroître l'éclat, à en prolonger la durée, de même que nous le pratiquons encore aujourd'hui.

La peinture à l'encaustique, c'est-à-dire, celle où l'on employait le feu, a été définie par Pline d'une manière plus exacte: *encausto pingendi, duo fuisse antiquitùs genera constat, cerâ, et in ebore, cestro, id est, viriculo, donec classes pingi cœpere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris, penicillo utendi* (lib. XXXV, cap. 11).

Ce passage nous indique trois manières de peindre au feu, l'une avec la cire, l'autre sur l'ivoire avec un stylet, la troisième, sur les navires, avec un pinceau. Ces trois manières d'opérer sont distinguées avec clarté, mais en même tems avec la concision habituelle à l'auteur, et cette concision est devenue une source de difficultés qui n'est point encore tarie.

On peut s'en convaincre en recherchant ce qu'ont écrit à ce sujet, depuis deux siècles, différens auteurs, parmi lesquels je citerai.

Monsjosius (Montjosieu), *Gallus Romæ hospes*, 1585; cet ouvrage contient un petit traité sur la Sculpture et la Peinture des anciens, lequel a été réimprimé à la suite du Vitruve d'Elzévir, édition de 1649;

Bulengerus, *de Picturâ, Plastice et Statuariâ*, Lugd. 1627;

Caylus, *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, tom. XIX, XXV et XXVIII.

L'Encyclopédie, au mot *Encaustique*;

Palomino, *El Museo pictorico*, Madrid, 1715, tom. I, lib. 1, cap. v;

D. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e de' Romani Pittori*, deuxième édition, Parma, 1787.

D. Pedro Garcia de la Huerta, *Commentarios de la Peintura encaustica, del pincel.* Ce dernier auteur fait mention de D. Ph. de Guevara, qui écrivait sur la Peinture, sous Charles-Quint, mais dont l'ouvrage a été publié seulement depuis peu d'années. Le même écrivain, D. Garcia, a fait insérer dans l'*Anthologie romaine* (1796, 1797), quelques avis, et une note de divers procédés ingénieux sur l'encaustique.

M. Fabroni, habile chimiste, qui habite à Florence, a fait insérer aussi un Mémoire sur ce sujet dans l'*Encyclopédie romaine*, au mois de décembre 1796.

Je me borne à ces simples indications, par la raison que des recherches plus étendues appartiendraient moins à l'histoire de l'Art, qu'à un traité sur son mécanisme. J'observe d'ailleurs que la peinture des anciens a suivi la même marche dans tous ses genres. Ses progrès et sa décadence ont parcouru les mêmes degrés.

(*a*) *Animum pinxit, et sensus hominis expressit*; Pline, XXXV, cap. 10.

(*b*) *Absoluta opera atramento tenui illinebat.* ibid.

(*c*) *Græci charita vocant.* ibid.

(*d*) *Præcipua ejus in arte venustas fuit.* ibid.

artiste paraissent avoir été une des sources de son aimable talent. Sa modestie égalait son mérite; ses rivaux même s'attachaient à lui. C'en est assez sans doute pour excuser l'exagération apparente des éloges que Pline lui accorde, et pour montrer qu'il est digne en effet du rang suprême où cet écrivain l'a placé (*a*).

Apelle rendit aux peintres et aux amateurs de la peinture, par l'exposition de ses principes, un service non moins éminent qu'il n'avait fait par ses exemples: il publia des traités sur son art. Peu d'années après lui, Euphranor en composa un sur la proportion et sur les couleurs. Des travaux de cette nature doivent nous persuader que la Peinture, ainsi qu'on l'a dit, ne laissait plus rien à desirer à cette époque ni sur la pratique, ni sur la théorie (*b*). Des maîtres si habiles ne se permettent d'écrire que lorsqu'ils ont acquis eux-mêmes la conviction de l'excellence de leurs principes, par une longue et savante expérience.

L'Art soutenu par de si sages préceptes et par de si beaux modèles, se maintint dans tout son éclat, pendant plus de cent années. Après avoir honoré le siècle d'Alexandre, il brilla quelque tems sous les successeurs de ce prince, et ne commença à décliner que le siècle suivant. On le vit alors s'affaiblir, déchoir, et enfin succomber dans la révolution qui rendit les Romains maîtres de la Grèce: les conquérans transportèrent à Rome les peintures et les peintres.

[illegible]

C'est donc vers les Romains qu'il faut maintenant porter nos regards pour continuer l'histoire de la Peinture. On ne peut l'établir qu'à l'aide des notions éparses dans le XXXVe livre de Pline. Mais je ferai en sorte d'introduire dans ma narration l'ordre auquel cet écrivain ne s'est point assujetti; j'indiquerai les erreurs qu'on lui a reprochées; et, autant que je le pourrai, je rattacherai les faits à de grands évènemens de l'histoire romaine, ou aux actions éclatantes de quelques uns des hommes illustres qu'elle nous fait connaître.

Entraîné par l'amour de la patrie, Pline veut qu'à l'époque où la Peinture n'était cultivée en Italie que par les Etrusques, elle eût déja surpassé en mérite les productions des Grecs du même tems: il assure que, sous Tarquin l'ancien, elle était déja parvenue à un très haut degré d'excellence (*c*). Mais il ne cite pour preuve que des peintures exécutées par un peintre, Grec d'origine, dans un temple d'Ardée, ville dont l'existence a précédé celle de Rome.

Ce serait donc de la Grèce, en passant par l'Etrurie, que cet art, ainsi que tant d'autres, serait parvenu dans les contrées où les Romains s'étaient établis (*d*). Peu propres à la culture des arts, dont ils étaient distraits par des occupations très différentes, si ce n'est en ce qui concerne les premiers élémens naturels à tous les hommes, ces conquérans du monde ne durent avoir aucune prétention sur l'invention proprement dite, dans tout ce qui appartient à la Peinture. Après les premières émigrations qui avaient amené des artistes Grecs en Italie, ce fut de la Sicile, où d'autres colonies grecques en avaient sans doute versé un assez grand nombre, que plusieurs d'entre eux vinrent encore travailler à Rome.

(*a*) En disant de lui, *omnes prius genitos et futuros postea superavit.* ibid.

(*b*) Les habiles artistes de l'antiquité, après avoir obtenu les applaudissemens de leurs contemporains par les productions de leur art, voulaient encore mériter la reconnaissance des âges à venir, en composant des écrits plus durables que ces travaux mêmes; et nous ne pouvons mettre des bornes à nos regrets, quand nous apprenons qu'il faut placer à la tête de ces écrivains les maîtres à qui la Peinture dut sa plus grande perfection.

Tels furent Pamphile et Apelle, son élève: ils écrivirent tous deux sur la Peinture, et Mélanthe suivit leur exemple.

Quelle ne devait pas être l'utilité d'une semblable collection, où Apelle sans répéter les préceptes émis par Pamphile, y ajoutait le poids de ses observations et de ses exemples, et où Mélanthe, en s'appuyant des succès de l'un et de l'autre, érigeait leurs maximes en règles [illegible].

On croit que Protogène, Euphranor et Théomneste, tous habiles peintres, avaient aussi écrit sur la Peinture.

Des auteurs, tels entre autres qu'Aristodème, Polémon et Callixène qui sont cités pour avoir composé des éloges et des vies de peintres, quoiqu'ils ne cultivassent point les arts; d'autres, tels qu'Anaximène et Ménodote, qui, en composant des écrits de cette nature, les appuyaient du crédit qu'ils avaient obtenu, comme artistes; des littérateurs distingués, grecs et latins, des amateurs illustres, Juba, roi de Mauritanie, Varron, les Philostrates, de qui nous possédons les ouvrages, occupés de la Peinture par goût et avec plus ou moins d'application, réunissaient leurs observations à celles que renfermaient des traités plus importans, et de cette réunion s'était formé un corps de doctrine, aussi utile dans la pratique qu'intéressant pour la connaissance de l'histoire de l'Art et de celle des artistes.

(*c*) *Jam absoluta erat pictura in Italiâ*, Plin. XXXV, cap. 3.

(*d*) M. de Caylus invoque la grande antériorité que Pline donne à ces peintures exécutées en Etrurie sur celles de la Grèce, à l'appui de son opinion sur l'antique communication des Etrusques avec les Egyptiens. Mais, s'il était prouvé que les connaissances des Etrusques ont précédé celles des Grecs, il resterait toujours à examiner lequel de ces deux peuples a perfectionné l'Art le premier, et ici la priorité des Grecs ne serait pas douteuse.

On ne trouve rien qui indique des peintres romains, ni à l'époque reculée dont parle Pline, ni postérieurement, jusqu'aux tems où voulant toujours prouver l'ancienneté de la Peinture chez les Romains, cet écrivain raconte comment, l'an 450 de Rome, Fabius Pictor, qui donna son surnom à une ancienne famille, exécuta, dans le temple de la Santé, des peintures conservées jusqu'à l'incendie qui les détruisit sous l'empereur Claude.

Au siècle suivant, Pacuvius, peintre et poëte, né à Brindes, ville de la Grande-Grèce, et neveu d'Ennius, orna de ses ouvrages le temple d'Hercule, au *forum Boarium*; et il sut accroître l'effet de ses pièces dramatiques par un double moyen, en peignant lui-même les décorations de son théâtre (*a*).

L'historien observe qu'après Pacuvius, la Peinture ne fut plus cultivée à Rome par des mains aussi illustres. Cicéron avant lui se plaignait déja de cette indifférence, et prévoyait combien les effets en seraient funestes au goût.

Tout prouve même qu'alors ce qu'on voyait à Rome de travaux intéressans en ce genre, était dû à des mains étrangères, c'est-à-dire, à des artistes grecs. Tel était le tableau que Marcus Valérius Messala avait placé dans la *Curia hostilia*, et dans lequel il avait fait peindre la victoire remportée par lui en Sicile sur les Carthaginois et sur le roi Hiéron; tel était encore celui que Lucius Scipion suspendit au Capitole, représentant sa victoire d'Asie. Lucius Hostilius Mancinus imita cet exemple, en exposant dans le *forum* un tableau où il était représenté montant le premier à l'assaut sur les murs de Carthage; il en donnait lui-même l'explication, en faisant remarquer les lieux où s'étaient donnés différens combats, acte de popularité qui lui valut le consulat aux comices suivans.

Il paraît cependant que, si les artistes romains n'imitèrent pas alors ces productions d'un art étranger de manière à mériter que leurs noms nous aient été transmis, ils y trouvèrent du moins assez d'attraits, pour donner quelque application à la peinture.

Cela eut lieu sur-tout lorsque Lucius Mummius, après avoir fait la conquête d'une partie de la Grèce, déposa dans le temple de Cérès le tableau d'Aristide qu'on appelait le beau Bacchus dont le roi Attale avait offert six cent mille sesterces. L'importance que Pline paraît avoir attachée à bien marquer cette époque, doit en effet nous persuader que c'est de là que date l'établissement d'une Ecole Grecque dans Rome (*b*).

Le chef-d'œuvre d'Aristide y devint un modèle de bon goût, et dès ce moment sans doute, l'enseignement se trouva dirigé par ces mêmes artistes grecs que les Romains entraînèrent d'abord avec eux comme esclaves, après l'assujettissement de la patrie des arts, et auxquels ils accordèrent ensuite la liberté.

Ces orgueilleux conquérans ne tardèrent même pas à donner pour instituteurs à leurs fils, des Grecs qui joignaient à l'art de peindre, des connaissances philosophiques. Tel fut ce Métrodore à qui Paul Emile confia l'éducation des siens. Quel homme devait être le maître qui forma de pareils élèves![1]

(*a*) Si toutefois c'est là ce que signifient ces mots de Pline, sur Pacuvius, *clariorem eam artem fecit gloria scenæ*, lib. XXXV, cap. 4.

Claudius Pulcher, un siècle après Pacuvius, employa les mêmes moyens pour accroître la magnificence et l'intérêt des jeux qu'il donnait au peuple romain: *habuit et scena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturæ*. Ibid. Valère Maxime ajoute: *scenam varietate colorum adumbravit*.

On a déja remarqué que les tragiques grecs avaient eu le plus grand soin d'établir un parfait accord entre les décorations du théâtre et le caractère de leurs pièces. Euripide, suivant Suidas, avait été peintre avant de composer des tragédies.

Chez les modernes, Corneille et Quinault, ont également recommandé cet important accessoire. Cet art de décorer les théâtres paraît avoir été singulièrement perfectionné chez les anciens: c'est ce que nous voyons dans Vitruve, et notamment dans ce passage: *scœnæ satyricæ ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus* (lib. V, cap. 8). Il est possible que ces riches décorations aient donné naissance à l'espèce de paysage où Ludius, cité ci-après, se rendit célèbre, et dont on fit ensuite un usage abusif et ridicule.

Gori fait mention dans son *Recueil d'inscriptions*, tom. I, p. 390, d'un autre peintre de décorations, Romain.

P. CORNELIUS. P. L.
PHILOMUSUS. PICTOR.
SCÆNARIUS. IDEM. REDEMPT
MONUMENTUM. FECIT. II. C
ORNELIÆ. P. L. LYCÆ. LIBI
Æ. CASTÆ. ANNOR. NATA XIX. HIC. SI
TA EST. ET SUIS. POSTERISQUE EORUM.

(*b*) On peut le conjecturer aussi de ces mots si souvent répétés d'après Horace, lib. II, épist. 1:

Græcia capta, ferum victorem cœpit, et artes
Intulit agresti Latio.

Dès-lors les relations ne cessèrent plus entre la Grèce et Rome, pour l'étude des lettres et des beaux-arts. Aux premiers maîtres grecs s'unirent les artistes formés, depuis la conquête, dans les Ecoles des îles de l'Archipel et de l'Asie mineure. Des idées de gloire et de fortune les appelèrent à Rome, dans cette ville immense, pleine des trésors de toutes les nations vaincues, et bientôt habituée à leur luxe.

Au nombre de ces derniers artistes fut cette femme, célèbre dans différens genres de peintures, cette Lala, qui, née à Cyzique, vint à Naples, puis s'établit à Rome au tems de Varron. La vélocité de sa main, jointe à un véritable talent, excita une telle admiration, que ses tableaux excédaient le prix de ceux de Sopolis, de Dionysius, et des autres peintres les plus habiles de son tems. Lala forma plusieurs élèves dans Rome.

Une autre femme y florissait à la même époque; c'était Olympias, qui eut pour disciple Aristobule. Ce fut à ces Ecoles que commencèrent à s'instruire quelques peintres romains.

Les hommes les plus distingués par leur savoir, leur éloquence et leur urbanité, Varron, Hortensius, Cicéron, Atticus, se donnèrent des peines infinies pour rassembler des collections de tableaux et de dessins grecs (*a*). Ils en remplissaient leurs maisons de campagne, qui devenaient autant de musées (*b*).

Amant heureux de tout ce que la nature, les arts et la gloire offrent d'attrayant, César prit les mêmes soins.

Auguste couvrit de tableaux les murs du forum et ceux du sénat. Soit que les loisirs de la paix dont Rome jouit sous son empire, amenassent naturellement le goût des arts; soit que la mode s'en fût établie à Rome, dans tous les ordres de l'état, comme cela est arrivé de nos jours, on y vit de nouveau, ainsi qu'au temps des Fabius, un chevalier romain, Turpilius, se livrer à l'étude de la Peinture. Il orna Vérone de ses ouvrages.

Quintus Pédius, muet de naissance, et petit-fils d'un personnage consulaire, fut instruit dans la Peinture, par la volonté expresse de sa famille, et de l'aveu même d'Auguste.

Toujours grave dans son extérieur, le peintre Amulius, dit Pline, travaillait sans quitter la toge, *Pingebat togatus*, et il conservait jusque sur ses échafauds, la dignité dont tout citoyen romain était jaloux.

D'autres, tels que Cornélius Pinus et Accius Priscus, travaillèrent sous Vespasien, dans le temple de l'Honneur et de la Vertu.

Tout enfin s'était réuni pour que l'Art jetât de fortes racines sur le sol de Rome; les éloges mêmes que Pline prodiguait aux travaux et au génie des Grecs, auraient dû contribuer à y développer le talent, si ce succès eût été possible; mais l'usage immodéré des richesses, les caprices des grands, et l'abus du pouvoir absolu y précipitèrent dans une égale décadence et les bonnes mœurs et les beaux-arts.

Quand les hommes peuvent et veulent tout, de la variété de leurs desirs naît le mauvais goût; et la nature qu'il contrarie ne peut plus en arrêter les excès. Ces causes morales exercèrent leur influence sur la Peinture, avant même que le beau siècle d'Auguste fût expiré: le luxe, qui n'était pas celui de l'état, mais celui des particuliers, la volupté enrichie, la nonchalante oisiveté, amenèrent une décadence universelle (*c*).

Pline le prouve, lorsque après avoir rappelé les grands et dignes sujets sur lesquels l'Art s'exer-

(*a*) Lorsqu'au tems de Varron on répara le temple de Cérès, bâti près du grand cirque, on enleva par grandes pièces et sans les endommager, les enduits d'une partie des murailles, *crustas parietum excisas*, parcequ'il s'y trouvait des peintures de Damophile et de Gorgasus, artistes siciliens ou grecs, comptés parmi les plus anciens de ceux qui avaient travaillé à Rome; Plin. XXXV, 12

Un pareil soin prouve que les amateurs distingués de ce tems portaient le zèle jusqu'à vouloir conserver des témoignages de la marche progressive de l'Art.

Muréna et Varron avaient déja fait transporter des peintures de Lacédémone à Rome, par une opération semblable.

(*b*) Les Romains, trop occupés d'ambition, d'intrigues et de guerres, pour jouir paisiblement des productions des arts au sein de leur ville, rassemblaient ces sortes de richesses dans leurs maisons de campagne, pour les y contempler à loisir. C'est aussi ce motif qu'une nation moderne donne pour excuse, quand on lui reproche d'exiler aux champs de belles collections de statues et de tableaux, et de les y exposer à une détérioration plus prompte. Agrippa essaya de détourner les Romains de cette habitude dans son discours que Pline appelle, *Oratio magnifica et maxime civium digna, de tabulis signisque publicandis, quod fieri satiùs fuisset quàm in villarum exilia pelli*. lib. XXXV, cap. 4

(*c*) *Artes desidia perdidit*, Plin. XXXV, cap. 2

çait dans les siècles qui l'avaient précédé, il décrit les scènes triviales, ridicules, méprisables même, qui de son tems en avaient déja pris la place. C'en est assez, dit-il, en terminant le récit des secours que la Peinture avait prêtés anciennement à l'esprit public, c'en est assez sur la dignité d'un art expirant (*a*).

(*a*) *Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis*; id. XXXV, cap. 5.

Il faut cependant ajouter, comme l'a fait le même auteur au sujet de la Sculpture, que la Peinture, malgré l'état de dégradation où elle inclinait déja, ne cessa pas d'être employée et protégée sous plusieurs empereurs du Ier, du IIe et du IIIe siècle.

Les écrivains de cet âge nous apprennent que quelques uns de ces maitres du monde, ne dédaignèrent pas de manier eux-mêmes le pinceau. Suétone l'assure au sujet de l'empereur Claude. Adrien ne s'appliqua pas seulement à l'Architecture; suivant le témoignage de Dion Cassius, il savait peindre et modeler. Lampride atteste la même chose à l'égard d'Alexandre Sévère.

Nul doute qu'à la même époque, des particuliers et des artistes de profession n'aient aussi cultivé la Peinture; mais le tems n'a pas laissé subsister des monumens assez considérables, pour que nous puissions savoir si cet art a éprouvé quelqu'un de ces retours heureux, que nous avons observés dans l'Architecture et dans la Sculpture, du Ier au IVe siecle. La fin de ce dernier vit consommer leur commune décadence en Italie, sans que leur sort fût beaucoup plus heureux dans la Grèce, où ils se reporterent.

PREMIERE PARTIE.

DÉCADENCE DE LA PEINTURE, DEPUIS LE IVE. JUSQU'AU XIVE SIÈCLE.

PEINTURE A FRESQUE.

Pl. I. Choix de quelques-unes des meilleures peintures antiques, parvenues jusqu'à nous.

Afin de montrer plus clairement quel fut l'état de la Peinture pendant les siecles de décadence, je fais précéder les tristes productions de ces tems malheureux, par une planche riche des chefs-d'œuvre du plus bel âge, comme déja je l'ai pratiqué pour l'Architecture et pour la Sculpture.

On sent bien que la comparaison qui pourra s'établir au moyen de ces rapprochemens, n'aura pour objet que le choix des sujets, l'invention et l'ordonnance des tableaux (*a*); car le tems qui efface tout, ne permet de juger de l'expression que rarement, et jamais du coloris, partie quelquefois négligée dans ces peintures à fresque.

On pourra remarquer aussi que les peintures antiques parvenues jusqu'à nous, sur-tout celles d'Herculanum, n'offrent ni dans le dessin ni dans le coloris la même perfection que dans les deux autres parties de l'Art; cette différence provient de ce qu'elles ne sont, la plupart, que des imitations d'originaux sortis de mains plus habiles, et qui probablement n'avaient point été peints sur des murs (*b*). Les grands maîtres en général, malgré quelques exemples contraires, peignaient de préférence des tableaux qui pussent être déplacés, et transportés d'un pays dans un autre.

Quoi qu'il en soit, les morceaux retracés ici, doivent suffire pour faire apprécier le mérite des Ecoles antiques, pour justifier les éloges qu'elles ont obtenues (*c*), et principalement, je le répète,

(*a*) J'observerai, au sujet de cette planche, ce que je me crois obligé de répéter quelquefois, c'est qu'afin d'obtenir de la vue de ces monumens et de leur rapprochement toute l'utilité qu'on peut desirer, il ne faut pas négliger de consulter les gravures qui en ont été publiées en grand. La multiplicité des objets que j'avais à réunir m'a forcé d'en réduire sensiblement les dimensions, pour ne pas trop accroître le nombre des planches.

(*b*) Au tems d'Apelle, l'usage ne s'était point encore établi de couvrir entièrement les murs de peintures : *nondum libebat parietes totos pingere*. Nous avons vu précédemment que les peintres du premier [illegible], jaloux d'étendre leur réputation, en répandant la connaissance de leurs productions, ne les plaçaient point sur des murailles, où elles dussent demeurer imprimées, *uno in loco mansuras*.

Pline qui nous fait connaître ce fait (XXXV, 10), nous donne aussi lieu de présumer que l'usage de peindre sur les murs appartient particulièrement aux deux époques de l'enfance et de la vieillesse de l'Art.

Avant Apelle, qui marque l'époque de la perfection, le *Pœcile*, portique d'Athènes, appelé de ce nom, à cause des peintures dont il était orné, en avait été entièrement revêtu par Polygnote, l'un des meilleurs peintres du premier age, qui avoit décoré de la même manière le *Lesché*, ou la salle de conversation de Delphes. Les sujets traités par ce maître étaient puisés dans la fable et dans l'histoire grecque des tems héroïques.

Long-tems après Apelle, Ludius peignit aussi sur les murs des compositions d'un genre moins noble, dont il prenait les sujets dans la nature champêtre, et dans les scènes les plus ordinaires de la vie humaine, et il en répandit le goût, ce qui annonçait déja un commencement de décadence. Il faut porter le même jugement des peintures trouvées à Herculanum, qui pour la plupart représentent des paysages, des jeux, des danses, des intérieurs d'édifices, et des décorations bizarres d'architecture dans la manière de nos arabesques. C'est ce qui [illegible] que les compositions héroïques qu'on y trouve en plus petit nombre, telles que le tableau de Thésée, celui d'Oreste, et celui de l'éducation d'Achille, doivent avoir été copiées par des peintres d'ornement, d'après des ouvrages célèbres, placés dans des lieux distingués.

La peinture représentant Thésée vainqueur du Minotaure, a été trouvée en effet dans une grande chambre, à Résina, près d'Herculanum, en 1739, et cela est conforme à ce que dit Vitruve [illegible] apprenant avec quelle convenance les anciens ordonnaient tout, [illegible] qu'il y avait dans chaque maison [illegible] étaient conservés les images des dieux et les tableaux historiques : *habentem deorum simulacra, seu tabularum dispositas explicationes*.

A l'appui de ce que je dis ici en général, et particulièrement au sujet des peintures d'Herculanum, n'osant desirer qu'on s'en rapporte à mon jugement, j'invoquerai celui d'un [illegible] tre qu'une étude approfondie de l'antique, et des observations faites sur les lieux [illegible], ont mis en état d'en parler mieux que personne. C'est Mengs, qui dans une lettre dont nous devons la publication à un de ses fils, et que M. l'avocat [illegible] a insérée dans son édition des œuvres de cet habile peintre (Rome, in-4°, 1787, pag. 395), après avoir expliqué tout ce qui appartient au mécanisme de la fresque, au dessin, au coloris, au clair-obscur, et à la perspective, nous dit, en parlant de ces monumens : *Che con somma maestria e stile sono [illegible], dipinte le figurine*, etc. Cet écrivain tire même de la manière des peintures d'Herculanum une observation générale : il ajoute que *bene osservate, ci possono convincere che gli antichi pittori dovevano esse d'una somma perfezzione, e che possedevano tutte le parti necessarie all' arte*.

pour atteindre le but que je me suis proposé, en établissant une comparaison entre les différentes époques de l'Art, quant à l'invention et à l'ordonnance des tableaux.

Les deux compositions, gravées sous les N° 1 et 9, présentent l'une et l'autre une réunion de personnes occupées d'une action simple, celle d'écouter un récit ou une lecture avec un intérêt plus ou moins vif.

La peinture N° 1 est prise sur un vase grec, trouvé dans une des îles de l'Archipel. Les écrivains varient sur le sujet de cette composition. L'auteur des explications jointes au recueil des vases d'Hamilton, croit y reconnaître Cassandre prédisant à sa famille les malheurs de Troye. Une figure de femme, assise, autour de laquelle les autres sont rangées, attire les premiers regards. Au-dessus de sa tête est placé un génie, dont la présence peut en effet persuader que ce personnage principal éprouve une inspiration divine, et prédit ou va prédire l'avenir. Une autre femme assise plus bas, paraît raconter des faits qui vont apparemment motiver les prédictions de Cassandre, qu'un héros placé près d'elle paraît attendre. Une troisième femme, amie ou sœur de Cassandre, s'appuie sur son épaule, et toutes deux écoutent celle qui parle. Une suivante tient un éventail élevé, et complète la scène.

L'autre composition, N° 9, a été choisie parmi les peintures *d'Herculanum*. Les savans auteurs des explications de cet ouvrage, ont jugé que le sujet a été puisé dans la tragédie d'Iphigénie en Tauride, d'Euripide. Il représente le moment, où Pylade, dont Iphigénie veut épargner la vie, afin qu'il porte à son frère la lettre qu'elle lui adresse, tenant cette lettre en main, dit à Oreste: *Je te remets la lettre de ta sœur*. Iphigénie, à ces mots, reconnait son frère et l'embrasse.

Deux femmes d'âge différent, qui assistent à la scène, représentent le chœur de la tragédie grecque. L'une d'elles porte le doigt à ses lèvres, pour indiquer qu'elles garderont le secret sur le projet d'enlever la statue de Diane, que présente le fond du tableau, et que l'on reconnait au carquois posé sur son épaule. Le vieillard placé à droite, pourrait être le roi Thoas, qui survient et auquel Iphigénie raconte le prodige du mouvement fait par cette statue à l'arrivée des deux inconnus.

Le lieu de la scène se trouve ainsi bien indiqué; les places assignées aux divers personnages ne sauraient être mieux choisies; les sentimens qu'ils paraissent éprouver, sont convenables à leur situation, et se font nettement distinguer dans leurs attitudes; de sorte que le tout ne laisse rien à desirer, n'offre rien à retrancher, et présente une sage et belle ordonnance.

Il en est de même de la première peinture que nous venons de décrire La disposition est simple et naturelle; la tranquillité de l'ensemble dispose à l'attention; il en résulte une expression générale qui parle vivement aux yeux, et porte à l'esprit d'une manière nette toutes les idées que l'artiste s'est proposé d'y imprimer; ce qui ne permet pas de douter que l'expression particulière qui doit résider dans les traits de chaque figure, ne soit rendue avec la même perfection. L'Art ne pouvait donc mieux atteindre son but.

Passeri, en expliquant, dans son Recueil de Peintures étrusques, le sujet que nous publions ici, sous le N° 2, croit y voir les nôces d'Hercule avec Hébé. D'Hancarville, dont l'imagination ardente est plus disposée à des idées mystiques et symboliques, en l'expliquant aussi dans la collection de vases publiée par Hamilton, n'y trouve que des particularités relatives aux mystères orphiques de Bacchus. Suivant lui, le taureau superbe qu'un génie ailé conduit d'un fil à l'autel, n'est pas la victime, c'est le dieu lui même. Quoi qu'il en soit, j'y remarque avec cet écrivain, une belle composition, un dessin gracieux et animé. Ce tableau inspire, en effet, par le mouvement de chaque figure l'intérêt difficile à expliquer, mais bien sensible, d'une représentation mystique.

Les Arimaspes, peuples habitans du Nord, et les Griffons, animaux chimériques, occupés les uns et les autres, dit Pline, de la recherche de l'or, se livraient de fréquens combats. Le sujet du N° 3, pris sur un vase étrusque, représente une scène de cette espèce. Le feu de l'action, également vif dans l'homme, assailli sur son char, et dans les deux animaux dont l'un l'attaque sur le côté, tandis que l'autre se précipite sur les chevaux, est rendu avec force et avec noblesse, par les formes des muscles et par les mouvemens de chaque figure.

Si l'on ne connaissait pas la hardiesse, fruit du savoir, qui caractérise le dessin des anciens, si l'on n'avait vu nulle part ces traits élégans et purs, qui depuis l'antique ne se sont reproduits que sous le crayon de Raphaël, on en trouverait ici des exemples, de même que dans les deux peintures suivantes, et dans celles qui embellissent plusieurs autres vases campaniens.

Quoi de plus simple et de plus agréable que le sujet emprunté à un de ces vases, et retracé sous le N° 4. Si l'on surprenait l'Amour avec les Grâces, et qu'on leur demandât: Que faites-vous ensemble? Ma sœur chante et nous dansons, répondrait l'Amour. C'est ce qu'il semble nous dire dans cette peinture. Idée, composition, attitudes, tout est naïf et gracieux: on croit voir la jeune fille qu'Anacréon dépeint dans sa sixième ode, couronnée de roses, et dansant d'un pied délicat, χλιδανόσφυρος χορεύει. C'était donc par des moyens de même nature, par des formes flexibles et harmonieuses, que la langue et l'art du dessin, s'exprimaient chez les Grecs, et se prêtaient mutuellement des images.

La figure marquée du N° 5 danse auprès d'une colonne, emblême le plus antique de tous ceux qui représentent des divinités. Est-ce Cérès, est-ce l'Amour, que cette colonne représente? Est-ce une couronne de fleurs, une ceinture que la danseuse laisse échapper de ses mains? Je ne sais: la mollesse et l'abandon de ses mouvemens produit dans l'âme elle-même des idées vagues, si douces, qu'on n'est pas tenté de les fixer. Telle était la délicate sensibilité des Grecs; tels étaient les motifs toujours enchanteurs de leur poésie, de leur musique et de leur peinture. Tout art dont les inventions ne font pas, comme celles-ci, naître des pensées ou éprouver quelque émotion, est loin de la nature.

Toutes les convenances, que prescrit un sujet noble, soit de la fable, soit de l'histoire, relativement aux personnages et à l'action, sont observées dans la peinture que nous donnons sous le N° 10. Elle représente Thésée, vainqueur du Minotaure, recevant les hommages de la reconnaissance des jeunes Athéniens. Une taille plus qu'héroïque a dû faire placer ce personnage principal au milieu du tableau; sa pose présente la tranquillité de l'homme fort, et la majesté du héros. Les attitudes variées et vives des victimes qu'il a délivrées, expriment la gratitude touchante qui est propre à la jeunesse. Le monstre qu'Ovide dépeint par ces mots, *Semibovemque virum, semivirumque bovem*, étendu aux pieds du vainqueur, caractérise l'action, et en rappelle les causes: *Veneris monumenta nefandæ*. Ce tableau est un modèle d'invention et d'ordonnance, et si je ne me trompe, il doit être regardé comme le meilleur de tous ceux qui ont été retirés des ruines trouvées dans les environs d'Herculanum. Je l'ai vu encore assez frais pour y reconnaître le mérite de l'expression, et pour y admirer même celui du coloris, plus rare dans les autres.

Les Heures nourrissaient les chevaux du Soleil; les Grâces et les Nymphes soignaient ceux de l'Aurore; Pégase avait fait jaillir sous ses pieds la fontaine d'Hyppocrène. Que ce soit un des premiers, ou que ce soit Pégase, que la Peinture et la Poésie, arts auxquels ils étaient tous également chers, nous aient représenté ici, N° 11, paré, caressé de la main des Nayâdes, cet hommage de leur reconnaissance est aussi ingénieux, que la composition est gracieuse et riante: et l'idée de placer cette image dans le tombeau des Nasons, près de l'ombre errante du poëte qui chanta le plus tendrement l'amour, rend encore cette invention plus poétique et plus intéressante.

La naïveté des attitudes et la grâce naturelle des figures, conformes à la simplicité du sujet, répandent dans la composition, N° 12, un charme qui semble ne pouvoir être surpassé: ce qui prouve qu'en imitant seulement la nature bien choisie dans ses instans, et parmi celles de ses productions les plus capables de plaire, l'Art est toujours sûr du succès. Le jeu des osselets, tel qu'il est ici représenté, est encore en usage parmi les jeunes filles, et offre souvent des scènes aussi agréables. Celle-ci est peinte sur un marbre; la peinture est *monochrome*, ou, suivant l'expression moderne, en *camayeu*. Le peintre Alexandre y a tracé son nom et ceux des cinq jeunes filles. Ces derniers sont puisés dans la fable et dans l'histoire; tous les arts les ont illustrés: ce sont Latone, Niobé, Phébé, Ilaïra et Aglaé, la plus jeune des Grâces.

On peut voir, dans les explications des peintures trouvées à Herculanum, les différens sujets que les savans auteurs de cet ouvrage croient pouvoir reconnaître dans le tableau gravé sous le N° 13.

Ils s'accordent plus généralement à y voir Ulysse se présentant à Pénélope, apres l'avoir délivrée de ses amans indiscrets. La princesse est assise, sans oser, suivant l'expression d'Homère, ni regarder, ni interroger son époux. Pline dit que Zeuxis, en peignant Pénélope, rendit sensibles les mœurs de cette chaste reine, *pinxisse mores videtur* (*a*). Il serait impossible d'imaginer un modèle plus expressif d'une semblable entrevue, et sur-tout d'offrir une composition plus pittoresque et plus intéressante, avec des moyens si simples, et un si petit nombre de personnages: talent familier aux artistes anciens, et peu connu des modernes.

Ils savaient aussi, les maitres de l'antiquité, interdire la licence à leurs pinceaux dans les sujets mêmes qui semblaient le plus l'autoriser. Dans une danse bachique, représentée sous le N° 14, un Bacchant donne sur la main de sa danseuse, dont il soutient le bras avec grâce, un baiser que la décence ne désavoue pas.

Ils avaient encore l'art, ces habiles peintres, d'enrichir des leçons de la philosophie la représentation des sujets de la fable. A côté de Narcisse, amoureux de lui-même, et consumant sa vie à contempler son image dans le miroir des eaux, ils ont peint, N° 15, l'Amour attristé, qui éteint son flambeau. *N'aimer que soi n'est plus amour, et sans amour la vie cesse.*

Autre leçon contre l'orgueil: Apollon appuyé sur sa lyre, une palme dans sa main, et tenant ainsi l'instrument et le symbole de sa victoire, ordonne le supplice de Marsyas, N° 16, 17 et 18; déja celui-ci est attaché à l'arbre fatal; déja le Scythe aiguise son couteau. Olympe, élève de Marsyas, se jette aux pieds d'Apollon: *Ah! faites lui grâce*, s'écrie-t-il: le mouvement de ses bras et de ses mains qu'il élève avec la vivacité de la jeunesse, sans embarras, sans aucun contraste étudié, expriment ce cri. Ce n'est pas l'artiste qui a posé cette figure, c'est le sentiment de la douleur: on sent bien l'élan de cette prière, *ah! faites lui grâce!* L'action d'Olympe dirige l'œil vers le dieu qu'il implore. Qu'elle est majestueuse, à côté de ce beau trépied, la figure du dieu, vainqueur de la présomption! Voilà donc un modèle accompli d'une action rendue avec simplicité, et d'une vive expression, opérée avec une rare sobriété de moyens

Une composition plus riche, et non moins claire malgré sa richesse, achevera le tableau historique du style de la peinture antique, que j'ai voulu tracer sur cette planche. Cette peinture, N° 6, une des premieres qui aient été connues des modernes, et encore aujourd'hui une des plus intéressantes de celles qui sont parvenues jusqu'à nous, est connue sous la dénomination de *Nóce Aldobrandine*, qu'elle a prise de la famille à qui elle appartient, et du palais où elle est conservée depuis plus de deux cents ans qu'elle a été trouvée sur le mont Esquilin. Cette composition réunit seule les divers genres de mérite répandus dans celles que je viens de décrire. Unité, expression, décence, elle renferme tout.

Une jeune mariée, assise sur le bord du lit nuptial, résiste encore à l'invitation d'y entrer. Son voile rouge, *flammeum*, ne couvre plus son visage; déja la ceinture de sa robe blanche est dénouée; mais elle hésite; *tardat ingenuus pudor.* La *Pronuba*, dont la fonction, chez les anciens, est connue, et qui se fait reconnaitre ici par un habillement moins modeste, emploie pour la décider, des propos et des caresses, dont l'époux attend le succès dans une attitude qui ne permet pas de douter de son impatience. Des femmes préparent les vases et les parfums nécessaires pour le bain, tandis que d'autres chantent autour d'un autel, et au son de la lyre: *Hymen! ô hyménée!*

La scène est bien disposée. La place assignée à chacun des acteurs principaux, ne laisse aucune espèce d'incertitude; leurs attitudes manifestent clairement les sentimens qui les animent. D'un côté, une hésitation égale à l'empressement qui éclate de l'autre. Tout est vrai, naturel; les accessoires indispensables, tenus dans une sorte d'éloignement, ne dérobent rien à l'attention due au

(*a*) Pausanias rapporte un trait qui peint également bien le caractère ou *les mœurs* de Penélope (liv. III, chap. 20). « A trente stades de « Sparte, dit-il, vous trouvez une statue de la Pudeur, qui a été posée « là par Icarius, pour la raison que je vais dire.

« Icarius ayant marié sa fille à Ulysse, voulut engager son gendre à « fixer son domicile à Sparte, mais inutilement. Frustré de cette espé- « rance, il tourna ses efforts du côté de sa fille, et la conjura de ne « le point abandonner. Au moment où il la vit partir pour Ithaque, il « redoubla ses instances, et se mit à suivre le char où elle était mon- « tée. Ulysse, lassé enfin de ces importunités, dit à sa femme qu'elle « pouvait opter entre son mari et son père, et qu'il la laissait maîtresse « ou de venir avec lui, ou de retourner à Sparte. On dit qu'alors Pé- « nélope rougit, et qu'elle ne répondit qu'en abaissant son voile sur « son visage.

groupe principal; de sorte que la scène, en nous retraçant un momment toujours intéressant en lui-même, nous rappelle encore ce que l'histoire fait connaître sur l'habillement, les meubles et les usages des anciens, relativement à cette partie de la cérémonie du mariage.

J'ai saisi une de ces occasions qui se présentent rarement, lorsqu'il s'agit de peintures antiques, pour calquer sur l'original même les têtes des deux mariés; la conservation de ces originaux m'a permis d'en prendre un trait fort exact que je donne sous les N° 7 et 8

Il faut avouer cependant que la gravure est loin de représenter l'impatience empreinte dans les regards et dans l'ensemble de la physionomie du jeune homme : ce sentiment se fait encore mieux sentir dans le mouvement de son bras et de sa jambe prêts à se soulever. Le dessin qui rend assez bien la modestie de l'épouse, par son maintien, ne pouvait non plus exprimer aussi bien la crainte virginale, qui se manifeste dans ses yeux: il n'appartient qu'à la couleur de donner un corps à des affections de ce genre. Ce mérite particulier de la couleur qu'on hésite mal à propos d'accorder aux peintres anciens, était porté dans cet ouvrage au même degré de perfection que toutes les autres parties de l'art, en ce qui convient à la peinture historique: c'est du moins ce que l'on peut inférer des indices, quoique légers qu'elle en donne encore depuis plus de deux siècles qu'elle est découverte. La fresque, qui est le genre de peinture où l'artiste doit apporter le plus de science pour le dessin, et le plus de sûreté dans l'exécution, à cause des dispositions sur lesquelles il n'est plus possible de revenir, est traitée ici avec une extrême habileté. Le pinceau le plus franc et le plus hardi a couché les couleurs à plat, mais sans aucune sécheresse, et d'une manière facile et large; des clairs toujours lisses, et des hachures jetées seulement dans les plis et dans les ombres, suffisent pour former des oppositions et d'espèces de demi-teintes; et enfin des touches spirituelles, toujours placées à propos, quoique heurtées, produisent de près l'apparence d'une sorte d'empâtement, et de loin tout l'effet qu'on peut desirer.

Ainsi, les peintres des Ecoles antiques, en associant à une pratique excellente le talent de puiser les sujets de leurs tableaux avec intelligence et avec goût, dans la fable, dans l'histoire, et dans les usages de leurs tems, obéissaient parfaitement à la leçon du précepteur des arts: *Que le sujet soit b[illegible]n choisi; que l'ordonnance assigne à chaque personnage une place convenable (a*

[illegible] Apprenons, en écoutant Pline et Vitruve, ce que devint la Peinture, quand elle s'éloigna de ces principes

Elle n'est plus, disent-ils, chargée de conserver les images des hommes; on lui préfère le bronze et l'éclat de l'argent. On ne propose plus à l'Art les sujets des grandes compositions antiques: ce n'est plus Jupiter entouré des dieux (*b*), ni cet Ajax brûlé de la foudre, sous le pinceau d'Apollodore; ce n'est plus la beauté dans les bras d'Alexandre, dessinée par Apelle; ce ne sont plus les grandes actions de ce conquérant, retracées par Protogènes, jaloux d'attacher sa gloire à celle du héros, et peintes pour l'immortalité. Non, l'Art se prêtant aux désordres du luxe et à des goûts dépravés, couvre les murailles d'ornemens sans choix et sans proportions. On se croit honoré de faire employer des couleurs brillantes, et de les payer fort cher. La richesse a usurpé la place de la beauté (*c*.

On prodigua sur-tout ces couleurs éclatantes dans un genre de peinture, dont l'invention a été attribuée à Ludius le moderne Au lieu d'idées nobles et élevées, ce maître chargeait les murs de représentations champêtres, de vendanges, de jeux villageois. Ce fut lui vraisemblablement, ou ce furent ses élèves, qui ajoutèrent à ces compositions les images extravagantes de cette architecture fantastique, contre laquelle Vitruve s'élève si justement : architecture dont tous les membres

(a) [illegible]
S[illegible] locum teneant sortita decenter.
(b) *Magn[illegible] Jupiter [illegible] adstantibus Diis.*
Quod [illegible] laborem et industriam, pro[illegible][illegible]*ndebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti[illegible]ntur, et quam subtilitas artificis adjiciebat operibus autoritatem, nunc dominicus sumptus efficit ne desideretur*; Vitruve, lib. VII, cap. 5. On peut aussi consulter les réflexions que Pline fait à ce sujet, lib. XXXV, cap. 1 et 2

sont dénués de proportions, dont toutes les formes sont impraticables, et dont les ornemens mêmes, enfans du caprice, choquent toute espèce de convenance

Cette mode nouvelle ne pouvait manquer de corrompre le jugement du public, et de faire perdre de vue aux artistes eux-mêmes les vraies beautés de la Peinture. Aussi, dès ce moment, borné à des compositions dont l'invention ne demandait ni la connaissance des passions humaines, ni celle de l'histoire, et dont l'exécution n'exigeait ni l'étude de l'anatomie, ni un dessin correct, cet art avili marcha-t-il rapidement vers sa ruine (*a*). Il s'égara aussitôt qu'il perdit de vue les beaux modèles qui l'avaient conduit à la perfection. Réduit au vain ornement des murailles, attachant ses ouvrages à des emplacemens souvent ignobles, il perdit la gloire qui l'environnait, lorsque dans les beaux jours des premières Ecoles, ce n'était pas le plaisir d'un seul qui l'occupait, et lorsqu'un beau tableau pouvant se transporter, un grand peintre appartenait à l'univers entier, suivant l'expression de ce Pline qui ennoblit tout (*b*).

C'est pour démontrer ce changement que la planche II a été composée.

Le caractère insignifiant ou ridicule des objets qu'elle renferme, semble prouver que toutes les institutions, et toutes les inventions humaines, une fois arrivées à la perfection, trouvent en elles-mêmes une cause de décadence, avant qu'il se présente des causes étrangères. Parvenues à une certaine hauteur, ne pouvant plus croitre, elles s'étendent, pour ainsi dire en largeur, elles se ramifient, se portent vers des recherches futiles, et se chargent d'ornemens superflus, destructifs de leur essence: tel un fleuve, grand et majestueux, grossi pendant un long cours du tribut de cent rivières, lorsqu'il est parvenu vers la fin de sa course, dépasse ses bords, se divise en branches inutiles, nuisibles, et se perd enfin dans les sables qu'il a lui-même amoncelés.

Nous avons vu l'Architecture décheoir de sa grandeur en s'éloignant de sa simplicité première, perdre sa grâce en abandonnant ses proportions, et tomber dans le désordre et la lourdeur, pour ne se relever qu'après avoir passé par les erreurs du système le plus bizarre. Nous allons voir pareillement la Peinture oublier les productions ingenieuses et touchantes des beaux siècles, mécon-

(*a*) Pline, en accordant à Ludius le mérite d'avoir fait adopter le genre de peintures dont il ornait les murailles, *amœnissimam parietum picturam* (lib. XXXV, cap. 10), ne s'occupe point du mal qui en résulta pour l'École Romaine, pas plus qu'il ne l'a fait pour l'École Grecque, en citant des tableaux d'un genre aussi peu estimable. Cependant il aurait dû être frappé de ces idées, lorsqu'il visitait les habitations des villes d'où ont été retirées les peintures conservées aujourd'hui au musée de Portici, je veux dire celles de Pompei, d'Herculanum, de Rétina, et celles de la ville de Stabia, où il trouva la mort, dans l'éruption du Vésuve, en cherchant son ami Pomponianus.

Vitruve, artiste, et juge plus sévère que ces historiens, après avoir fait une description plus detaillée des peintures exécutées par Ludius ou par ses élèves, déplore l'usage déraisonnable de ce genre d'ornement, et le préjudice que l'Art en souffrit.

Ce n'est donc pas sans fondement que je place à cette époque les commencemens au moins de la décadence de la Peinture.

On peut croire encore, comme je l'ai dit, qu'elle y fut entraînée avec rapidité, puisque Pline, qui semble devenir plus précis lorsqu'il traite ce sujet, regarde comme la cause principale de cette dégradation le choix qu'on faisait assez généralement de sujets peu dignes de l'application d'un pinceau savant, et même d'images extravagantes; et puisque d'un autre côté le goût de cette sorte de peinture s'étendait chaque jour davantage: *et nostræ ætatis insaniam ex picturâ non omittam* (XXXV, cap. 7.)

Néron se fit représenter sur une toile de 120 pieds de haut; et un de ses affranchis fit peindre sous les portiques d'Antium tous les gladiateurs qui figuraient dans des jeux dont cette ville fut le théâtre. Voilà, dit cet écrivain indigné, [illegible] sujets qui exercent depuis plusieurs siècles le génie de la Peinture: *Hic multis jam sæculis summus animus in Picturâ* (ibid). Je pourrais ajouter que le dieu des arts en courroux vengea son injure, puisque le colosse de Néron fut frappé de la foudre: *Et ea pictura, cum peracta esset, accensa fulmine conflagravit* (ibid).

Pétrone confirme en ceci l'opinion de Pline, et, si l'on doit croire qu'il écrivait sous le règne de Néron, son jugement se rapporte à la même époque. En cherchant à reconnaître l'âge de différens tableaux d'une galerie qu'il examine, il est frappé de la décadence de l'Art, et il en reconnait pareillement la cause dans le choix des sujets qui n'a plus pour but que de servir le luxe, ou de flatter des vices honteux, et dans l'amour désordonné des artistes pour le gain. [illegible] du *Satyricon* est tellement conforme à ce qu'a écrit Pline, qu'on pourrait l'en croire extrait comme plusieurs autres

Voici les paroles de Pétrone

Consulere prudentiorem cœpi ætatem tabularum, et quædam argumenta mihi obscura, simulque causam desidiæ præsentis excutere, cur pulcherrimæ artes periissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset. Tum ille, [illegible] cupiditas hæc tropica instituit. Priscis enim temporibus, [illegible] nuda virtus placeret, vigebant artes ingenuæ.... Nolite ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus diis hominibusque formosior videatur massa auri, quam quidquid Apelles, Phidiasve, græculi delirantes fecerunt, cap. 48

Petrone assigne encore une autre cause à la décadence, [illegible] dit ailleurs (cap. 2): *Pictura quoque non alium exitum fecit, [illegible] quam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiaria [illegible] venit.* Cette méthode expéditive et abrégée, me paraît devoir [illegible] férente de celle que trouva Philoxène dans un âge malheureux de la Peinture, suivant le témoignage de Pline, qui rapporte le fait sans le blâmer, *breviores quasdam Picturæ vias et compendiarias invenit* (lib. XXXV, cap. 10). Les expressions de Pline, au surplus, ainsi que celles de Pétrone, n'ont pas paru assez claires pour donner une idée positive de ces méthodes [illegible]

On peut voir à ce sujet Junius, *de Pictura veterum*, lib. II, cap. XI, § 10. — Winkelmann, tom. II, lib. VIII, cap. 3, pag. 128, édition de Rome. — Id. *Trattato prelim. de' Monum. ined.* p. [illegible] 24. — De Paw *Recherches philosoph. sur les Egyptiens et les Chinois*, sect. IV, tom. I, pag. 226

D'après ces divers rapprochemens, me permettrai-je de ne pas [illegible] de l'avis du savant éditeur de Pétrone, de l'édition de Paris, 1677, lorsqu'il contredit les littérateurs qui placent Pétrone au premier siècle de notre ère; et ne pourrai-je pas croire comme eux qu'il vécut en effet au tems de Néron, ou peu après cet empereur? La dépravation des mœurs dont il fait des descriptions souvent trop vives, appartient à cette époque plutôt qu'à celle des Antonins

(*b*) *Pictor* [illegible] *omnium terrarum erat* Pline, lib XXXV cap. 10.

naître la vraie beauté, négliger l'intérêt dans le choix des sujets, le naturel dans l'ordonnance, et perdre enfin tout moyen d'expression, par l'ignorance absolue du dessin.

L'inspection seule des différentes parties de cette planche, dont la table descriptive rend un compte plus détaillé, justifiera la critique que nous venons de faire quant au choix des sujets.

On y reconnaîtra facilement le peu d'intérêt que présentent les sujets gravés sous les N° 1, 2, 5 et 7; l'ignoble trivialité des N° 6 et 12, et le ridicule des N° 3, 4 et 11.

Les compositions reproduites sous les N° 8, 9 et 10, pourraient obtenir quelques éloges à cause de leur simplicité et du mérite de l'exécution; mais le peintre n'éviterait pas le reproche adressé par les Grecs à Pyreicus, qu'ils surnommèrent *Rhyparographos*, parcequ'il ne peignait que des choses viles (*a*).

La seconde moitié de cette planche est remplie par plusieurs de ces décorations d'architecture, que les anciens peignaient sur les murs intérieurs des maisons, des thermes, des chambres sépulcrales, que l'on désigne aujourd'hui sous les noms de grotesques ou d'arabesques, et que Vitruve blâme si fortement, soit qu'on les considère comme architecture ou comme peinture. Les descriptions que cet auteur a faites de ce genre d'ornement, sont si claires, qu'il est impossible de ne pas reconnaître dans les N° 13, 14, 15, 16 et 17 des images de ces objets fantastiques (*b*).

Les peintures réunies sur cette planche ont été la plupart trouvées à Herculanum, ancienne ville d'Italie, fondée par une colonie grecque, et exécutées par des maîtres Grecs qui vivaient sous la domination des Romains, ou par des artistes romains, élèves des Grecs : elles appartiennent également à l'histoire de la Peinture de l'une et de l'autre nation.

Pl. III.

Les peintures gravées sur la planche III peuvent rentrer dans le genre de celles dont nous venons de parler, et donnent lieu à des observations semblables. L'abus, quant au choix des sujets, est également inexcusable; il est même difficile de s'en former une idée juste, et d'en imaginer des explications plausibles. Ces peintures ont été trouvées sur les murs d'une chambre souterraine de 18 à 20 pieds carrés, dont les ruines existent encore dans les jardins de la villa Pamphili, près de Rome, et qui paraît avoir été une salle de bains (*c*).

Les costumes des personnages et les gestes par lesquels ils manifestent leur étonnement, leur inquiétude ou leur terreur, semblent dans la composition gravée sous les N° 1 et 2, annoncer une apparition ou des opérations magiques. Les sujets des deux fragmens N° 3, ne sont que ridicules.

Quoi qu'il en soit, le tout offre une nouvelle preuve de la dégradation qui s'opéra dans les productions de l'Art, par un effet de la corruption des mœurs.

Si des images comme celles-ci, destinées à représenter des scènes qui ne sauraient avoir lieu au grand jour, étaient toujours tracées dans des grottes obscures, il ne faut pas les confondre avec les tableaux du genre de ceux de *Caladès* et d'*Antiphylus*, que Pline désigne par la dénomination de *comicæ Tabellæ*, Tableaux comiques (liv. XXXV, ch. 10), et qui, selon M. de Caylus (*Mémoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres,* tom. XXV, p. 182), se plaçaient sur la porte des théâtres pour annoncer au public le genre des pièces qui lui seraient offertes, ainsi qu'on le pratique souvent encore en Italie.

Celles que nous examinons ici sont peintes à fresque, sur un enduit de chaux très compacte, et dont la couleur blanche formait le fond sur lequel se dessinent les figures, tracées avec une forte teinte rougeâtre. Le corps de la femme nue, qui semble être la magicienne, participe de cette

(*a*) *Tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et obsonia ac similia; ob hoc cognominatus Rhyparographos* (Pline, XXXV, cap. 10).

(*b*) *Nam pinguntur tectoriis monstra... Pro columnis enim statuuntur calami, pro fastigiis harpaginetuli striati cum crispis foliis et volutis... Item, candelabra ædicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus..... Hæc autem nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt .... At hæc falsa videntes homines, non reprehendunt, sed delectantur.* etc. Vitruve, lib. VII, cap. 5.

(*c*) Les fragmens de peintures gravés sur cette planche, ont été trouvés vers la fin de l'année 1787, dans une chambre souterraine antique, située sous les jardins de la villa Pamphili, dont la découverte fut due à un éboulement des terres. Les fresques que j'ai fait graver, et qui sont publiées ici pour la première fois, sont à-peu-près les seuls fragmens qu'on y ait trouvés. Ils tombèrent heureusement dans les mains de M. Callet, jeune architecte français, à qui j'ai l'obligation de me les avoir communiqués.

couleur, et d'un mélange de bleu céleste et de vert. Les draperies des deux femmes qui lui servent de fond, et celles du groupe pantomime placé derrière elles sont dans les mêmes tons. La draperie de l'homme ou du fantôme au vase, est d'un jaune clair, et repose sur des chairs d'une teinte rougeâtre, de sorte que les couleurs dominantes sont le rouge-laque, le jaune, le vert, et un bleu de ciel. Toutes ces couleurs sont couchées avec tant de légèreté, et conservent une telle transparence, qu'il résulte de l'effet général l'apparence d'un lavis plutôt que d'une peinture à l'encaustique.

Les figures de cette composition montrent quelque savoir dans le dessin. Les formes sont sans doute exagérées; mais cette exagération est conforme à l'esprit de la scène, et répond aux mouvemens dont chaque personnage est agité.

Ainsi la décadence s'opéra d'abord dans le choix des sujets et dans l'ordonnance: le mérite de l'exécution se maintint plus long-tems.

Pl. IV.
Peintures tirées des ruines des thermes de Constantin.
IVe siècle.

Cette décadence successive de la composition et de l'exécution, devient plus sensible dans les peintures de la planche IV, qui ont orné les thermes bâtis, à ce que l'on croit, par Constantin (*a*). La dégradation n'est cependant pas égale à celle que nous avons remarquée dans l'Architecture et dans la Sculpture à la même époque; ce qui viendrait à l'appui de l'opinion qui veut que ces thermes n'aient pas été construits, mais seulement réparés par ce prince. Mais faute d'ouvrages de peinture auxquels on puisse assigner cette date d'une manière plus certaine, j'ai fait usage de ceux-ci.

Dans le nombre, on en reconnaîtra plusieurs du même genre que ceux de la planche II, et ils paraîtront aussi peu dignes d'éloges, tant dans la composition que dans le choix des sujets. D'autres peuvent obtenir quelques momens d'attention, mais sans inspirer d'intérêt, si ce n'est par des attitudes ou des sites agréables (*b*). Toutefois il est juste d'observer que lorsque ces tableaux étaient dans leur entier, la plupart des figures qui se présentent aujourd'hui isolées, pouvaient avoir quelque mérite par leur réunion entre elles, ou avec d'autres objets maintenant ignorés. Toutes ont été dessinées d'après des peintures restées sur des parties de murs, ou des fragmens d'enduits trouvés dans les fouilles faites pour asseoir les fondemens du palais Mazzarini, aujourd'hui Rospigliosi, ou sur les murs des thermes qui existaient autrefois au mont Quirinal, en face du lieu occupé à présent par le palais pontifical de Monte-Cavallo.

Le dessin des figures, qu'on peut justement apprécier dans celles des N°s 1, 3, 17 et 18, calquées sur les originaux, n'est ni assez correct pour qu'on le croie de l'âge le plus florissant, ni assez dégradé pour paraître contemporain des sculptures exécutées au IVe siècle, sur l'arc de triomphe de Constantin.

Pl. V.
Peintures du sépulcre des Nasons, et d'autres catacombes païennes, modèles des peintures exécutées dans les catacombes chrétiennes.

Cherchons donc des monumens propres à nous retracer d'une manière claire et suffisamment graduée la route suivie par la Peinture dans la décadence qui en a rendu si long-tems méconnaissables les antiques beautés; et commençons par recourir, ainsi que nous l'avons fait au sujet de l'Architecture et de la Sculpture, aux ouvrages qu'un sentiment inspiré par la nature et fortifié par la religion, s'est appliqué à prémunir contre les attaques du tems.

Ce sera encore sous cette terre accusée de tout engloutir, que nous les trouverons conservés;

(*a*) On peut voir comment les restes des thermes de Constantin ont été reconnus, à l'occasion de quelques édifices que l'on construisait sur le mont Quirinal, dans les *Memorie di varie antichità*, de Flaminio Vacca, 1594, n° 112; et dans Ficoroni, *Vestigia e rarità di Roma antica*, etc., pag. 128.

Quant aux peintures dont il s'agit, quelques unes se trouvent déja gravées dans des ouvrages publiés pendant le siècle dernier, tels que la collection de peintures antiques donnée en 1740, par Georges Turnbull; l'ouvrage de Caméron, sur les thermes; les *Picturæ antiquæ cryptarum Romanarum*, etc., de Bottari, mélange d'objets assez mal assortis et publiés ailleurs; et enfin la suite de ces peintures donnée en 1780 par le graveur Marco Carloni.

Mais, presque aucune de ces peintures n'ayant été rendue assez fidèlement pour remplir mon objet, j'ai fait dessiner ou calquer sur les originaux celles que je donne sur cette planche, dont le plus grand nombre même était jusqu'à présent inédit.

(*b*) Il paraît que ce sont là les sujets que Vitruve désigne par ces mots: *Pinguntur enim portus, promontoria, littora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes*, etc., etc., lib. VII, cap. 5.

ce sera dans les catacombes dont les chrétiens faisaient un usage religieux, intéressant à tant d'égards (a).

Nous avons vu, dans la partie de cet ouvrage relative à l'Architecture, que les corps des morts, principal objet de la vénération des fidèles, y étaient déposés dans des chambres d'un plan carré ou carré-long, voûtées, et dans les parois desquelles étaient creusées des niches cintrées en arc, propres à recevoir les urnes qui renfermaient les corps. Ces urnes portaient des inscriptions et des bas-reliefs, et quelquefois elles étaient revêtues d'un stuc, sur lequel on exécutait des peintures, comme on peut le voir sur celle qui servait de tombeau à S[t] Hermès (*Architecture*, pl. XII, N° 15, 16 et 17). Mais le plus souvent, comme le montre aussi le monument de ce saint personnage, des sujets peints ornaient non seulement le fond et le soffitte cintré de la niche occupée par les urnes, mais encore les parois entiers de la chambre, et les divers compartimens de la voûte. La disposition de ces peintures était semblable à celle que suivaient les païens, et déterminée dans l'un et l'autre culte par la forme des monumens sépulcraux. L'esprit d'imitation agissait en cela d'autant plus naturellement, que les usages civils étaient les mêmes, et que souvent un père idolâtre avait des enfans chrétiens.

La planche V est destinée à donner une preuve de cette ressemblance. Elle offre un choix de peintures profanes, tirées des chambres sépulcrales ou catacombes des Romains, et elle est disposée de manière à faciliter la comparaison de ces monumens avec ceux des catacombes chrétiennes, gravés sur les planches suivantes.

L'un des plus célèbres de ces monumens est celui que l'on connaît sous la dénomination de *Sépulcre des Nasons*. Il fut découvert l'an 1674, sur la voie *Flaminia*, à droite du pont *Milvius*, aujourd'hui Ponte-Molle, et à la distance d'à-peu-près deux milles, dans des roches qu'on appelait *Rubeæ* ou *Grotte rosse* (les grottes rouges), parceque l'ocre leur donne cette couleur. Les peintures en ont été dessinées, gravées et expliquées avec beaucoup de soin, à l'époque où elles ont été découvertes, et lorsque leur fraîcheur permettait de le faire avec le plus de succès.

Le N° 1 de notre planche donne le plan géométral de ce tombeau qui offre intérieurement trois niches de chaque côté, et une septième placée dans le fond; le N° 2 présente la façade extérieure du côté de l'entrée; et le N° 3, la façade intérieure opposée à celle de la porte. Une inscription sur marbre, placée dans la niche principale, nous apprend que ce monument appartenait à la famille *Nasonia* (b).

Les sujets des peintures qui ornaient l'intérieur ne permettent pas de douter qu'elles ne fussent destinées à rappeler la mémoire d'Ovide, le plus célèbre des personnages de cette famille; car, suivant les expressions de Bellori qui les a si bien décrites (c), ce monument est plutôt un musée qu'un sépulcre; nous y voyons en quelque sorte le parnasse des ombres; des lauriers y ont pris la place des noirs cyprès.

En effet, dans les peintures de la niche, qui occupe le milieu de la façade opposée à l'entrée, N° 3, on reconnaît un poëte couronné de lauriers, parlant à Mercure, dont les fonctions étaient de conduire les âmes au séjour des ombres. A côté d'Ovide est assise une muse, tenant sa lyre, probablement Erato, que ce poëte invoquait en enseignant l'art d'aimer (d); et à la droite de Mercure, est un personnage que l'on peut prendre pour *Perilla*, femme d'Ovide.

(a) . . . . . . *Sua tunc miracula vidit*
Ignibus absumi pictura, latere coacta
Fornicibus, sortem et reliquam confidere cryptis.
De Fresnoy, de Arte graph., v. 244 et seq.

(b) D. M.
Q. NASONIVS. AMBROSI
VS. SIBI. ET. SVIS. FECIT. LI
BERTIS. LIBERTABVSQVE.
NASONIÆ. VRBICÆ
CONIVGI. SVÆ. ET. COL
LIBERTIS. SVIS.
POSTERISQVE EOR.

(c) Il faut voir ces tableaux, rendus dans de plus grandes dimensions, par le burin enchanteur de P. S. Bartoli. C'est d'après lui que je les reproduis. Je les ai pris dans la première édition qu'il a donnée de ce monument, en 1680, et qui a été ensuite imitée plusieurs fois. P. S. Bartoli, suivant son ordinaire, a donné à ces peintures un style plus correct que celui de l'original, si j'en juge par quelques fragmens qui subsistent encore, et que j'ai vus à la villa Altieri, au mont Esquilin; mais il n'a rien ajouté au mérite des compositions, où l'on trouve autant de grâce que d'esprit.

Le coloris, autant qu'on peut le voir dans les traces que le tems a épargnées, était frais et léger, le pinceau spirituel et facile.

(d) *Nunc mihi, si quando puer et cytherea, favete*
Nunc Erato, nam tu nomen amoris habes.
Ovid. de Art. amand., lib. II, v. 15.

Au-dessus de la niche, sur l'archivolte, sont des Renommées ailées; et sur les côtés, des génies, tous chargés de couronnes et de fleurs. Plus haut, dans les compartimens carrés, se voient des sujets mythologiques; d'un côté, le Sphinx proposant des énigmes; et de l'autre, le cheval Pégase, au milieu des Nymphes ou des Muses qui prennent soin de lui; images analogues à la poésie, et aux fables dont Ovide nous entretient avec tant d'esprit et de grâce.

Le N° 4 représente une partie de la face latérale gauche, (*a*) dont les niches sont, comme la précédente, décorées de peintures; dans l'une on voit les Nayades du fleuve Léthé (*b*); dans l'autre, Hercule ramenant Alceste des enfers et la présentant à son époux: image consolante de cette immortalité qui est réservée à la pratique constante de la vertu.

L'un des tableaux placés au-dessus offre l'enlèvement d'Europe; l'autre renferme un sacrifice aux dieux Mânes, ordonné par un personnage qui porte le vêtement impérial: serait-ce Auguste prescrivant des expiations pour se faire pardonner ses rigueurs envers le chantre des amours?

Sous les N° 5 et 6 sont gravés le grand compartiment de peintures qui décore le centre de la voûte, et un compartiment d'une moindre étendue qui accompagne celui du centre; un troisième, qui en faisait le pendant du côté opposé, n'existe plus.

Un cheval, qui parait être Pégase, est peint au milieu du plus grand tableau. Que si l'on aimait mieux y reconnaître un des chevaux ailés qu'Ovide donne au Soleil (*c*), il serait l'emblème de cet astre qui dans son cours ramène les Saisons, peintes ici dans les angles entremêlées avec des bacchantes. Ces personnages mythologiques forment des danses entre eux; des fleurs et des fruits naissent sous leurs pas; leurs attitudes sont gracieuses, leurs draperies élégantes. Bellori en a fait dans sa belle langue italienne des descriptions qui ne sont pas moins poétiques, principalement celle de l'Été (*d*).

Des paysages riants, où l'on voit des bergeries, des cultivateurs occupés de travaux champêtres, et des chasses propres à chaque saison, remplissent les cadres environnans. On y voit aussi le Jugement de Pâris, sujet aussi heureux pour la Peinture, qu'il le fut pour les vers d'Ovide.

Le N° 9 représente l'intérieur d'une autre chambre sépulcrale, appartenant à une famille inconnue. Celle-ci nous donne une idée encore plus claire de la forme et de la distribution des parties de celle dont je viens de parler. On reconnait dans le fond, entre deux colonnes, la place de l'urne principale; à droite et à gauche, celle de deux autres urnes, et au-dessus de l'une des deux, un emplacement taillé dans le tuf, pour une sépulture plus simple. Des peintures couvrent les parois et la voûte de cette chambre.

Le N° 8 donne une idée de la façade creusée dans le tuf. Les N° 10 et 11 offrent les peintures des frises et du plafond.

Le plafond gravé sous le N° 7 est celui d'une autre chambre souterraine, découverte à Rome, sur le mont Cœlius. Un petit sujet qu'on y apperçoit, représentant une table couverte de monnaies, fait croire qu'elle fut construite par quelque payeur des troupes qui avaient leurs casernes dans ce quartier de la ville. Moins riche et formée d'ornemens plus légers que les précédentes, cette peinture, de l'espèce de celles que nous appelons *Arabesques*, se trouve ici pour compléter l'idée de ce genre de monumens, et pour montrer, malgré la différence de cette destination, quels furent les modèles suivis par les chrétiens dans l'embellissement de leurs catacombes.

Si l'on compare les peintures de cette planche, que l'antiquaire Bellori a jugées du II[e] siècle, c'est-à-dire, du tems des Antonins, soit dans l'ordonnance, soit dans les contours du nu, ou dans les draperies, avec celles des sept planches suivantes, on reconnaîtra facilement, quoique aucune de ces dernières ne puisse se classer sous une époque précise, la dégradation que la peinture à fresque éprouva dans le cours de huit à neuf siècles, c'est-à-dire, à-peu-près du II[e] au X[e] ou XI[e].

(*a*) A la page 4 de la *Table des planches*, n° 4, on a imprimé par erreur partie de la face latérale *droite*; c'est *gauche* qu'il faut lire.

(*b*) . . . . *Aut illic per amœna silentia Lethes,*
Forsan Avernales alludunt undique mixtæ
Naiades. STAT. SYLV., lib. II, in fine.

(*c*) *Alatis æthera carpit equis.*

(*d*) *Mentre disvelato il petto e l'seno, solleva costei una mano sopra il capo, essa ritiene il lembo del velo paonazzo, che dolcemente ispirato dal vento, si gonfia, et scorre in dietro sù l'altro braccio.* Bellori, *Sepolcro de' Nasoni.*

[illegible]

Cette dégradation n'est pas encore sensible dans les cinq premiers morceaux que présente la planche VI. Ce sont des peintures puisées dans les catacombes, et probablement exécutées par les chrétiens retirés dans ces asiles, au tems de la première persécution, vers la fin du beau siècle.

Objets de leur vénération, ces souterrains, qu'ils cherchaient à embellir, avaient, si ce n'est dans leur disposition générale, du moins dans celle de certaines parties qu'on appelait oratoires, *Cubicula*, une grande ressemblance avec les chambres sépulcrales des gentils, ainsi que l'inspection de la planche qui précède peut en convaincre : il en résultait des combinaisons semblables, et un semblable parti dans la distribution, soit des figures, soit des ornemens arabesques qu'ils faisaient entrer dans leur décoration.

En effet, la composition des peintures de la planche VI ne s'éloigne pas encore de l'élégance et de la grâce des précédentes : même convenance, même propriété dans le choix des sujets. Nous avons vu dans les images tracées pour les païens, Apollon, les Muses et leurs favoris, représentés au milieu des ombres : nous voyons ici sous les N° 1, 2 et 3, et à travers les agréables allégories du Bon-Pasteur, d'Orphée et de sa lyre enchanteresse, l'image d'un dieu bienfaisant attirant les cœurs à la foi nouvelle par la douceur de ses préceptes; symbole qu'il n'est pas surprenant que les premiers chrétiens aient emprunté avec naïveté des idées superstitieuses de leur enfance, et d'un culte si recemment abandonné.

En peignant, N° 5, les *agapes*, ou ces repas fraternels, dont l'aimable et touchant usage se conserva long-tems parmi les chrétiens, les artistes rappelaient l'union des cœurs et la communauté des biens, sources desirables de bonheur pour les hommes de tous les siècles et de tous les cultes

A côté de cet intéressant tableau, se voit, N° 4, le portrait d'un martyr de la foi du Christ, noblement entouré de palmes et de couronnes, à l'instar de celles qui ornaient le front ou les mains des athletes victorieux.

Le dessin de ces figures ne manque pas encore de la correction qui distinguait celles du bon tems de l'Art; et si le coloris n'offre pas la même finesse, du moins dans la plupart de celles que j'ai retrouvées assez conservées pour pouvoir l'observer, c'est que l'obscurité qu'une terreur perpétuelle maintenait dans ces lieux, exigeait du pinceau des touches épaisses et fortes, qui ne laissaient a la fresque ni légereté, ni transparence.

Les peintures profanes qui remplissent le reste de cette planche, peuvent donner lieu, par leur exécution et par la nature des souterrains qu'elles occupent, aux mêmes remarques que celles dont je viens de parler

Celles qui portent les N° 12, 13, 14, 15 et 16, sont inédites et même inconnues. Elles faisaient partie de la décoration d'une chambre sépulcrale placée près d'un ancien aquéduc, situé hors de Rome, à peu de distance de la porte *Pinciana*; et il y a lieu de croire qu'elles auraient été perdues pour jamais, sans l'heureux hasard qui me conduisit dans ce souterrain en même tems que les ouvriers (*a*). On en trouvera une description suffisante dans la Table des planches; il serait inutile de se livrer ici à de plus longs détails.

J'ajoute seulement que tous les tableaux de cette planche ressemblent entièrement par le style à ceux de la planche V, et qu'ils doivent être placés à la même époque, c'est-à-dire au second siècle de l'ère chrétienne (*b*).

(*a*) Ces peintures ont été découvertes en ma présence, en 1783, par des fossoyeurs des catacombes, qui suivaient les traces d'un ancien aqueduc, aujourd'hui abandonné, établi assez profondément dans un [illegible] gné de la porte *Pinciana*. Ce lieu prend le nom de *Alle* [illegible], de trois figures de la Vierge, peintes sur les portes de [illegible] dans une espèce de carrefour, d'où l'un des chemins conduit [illegible] porte *Salara*. Je trouve dans Nardini (édit. in-4°, pag. 192) que ce même lieu, a-peu-près, portait anciennement le nom de *Ad tres Fortunas*, a cause de trois temples dédiés à la Fortune, sous différens titres, et dont Vitruve fait mention, lib. III, cap. I.

(*b*) Nous avons la preuve que la Peinture s'exerçait déja sur des sujets du christianisme, dans les trois premiers siècles de l'Église, puisque Prudence, qui vivait a la fin du IVe siècle, nous dit, en décrivant le tableau du martyre de St Cassien.

Fucis colorum picta imago martyris [illegible]
. . . .
Non est inanis, aut anilis fabula.
Historiam pictura refert.

AUR. PRUDENT, de Stéph., hymn IX

Des traces d'anciennes peintures, exécutées sur les murs, et que l'on a trouvées fort souvent, sous un enduit dont elles avaient été [illegible]

Pl. VII. Peintures trouvées, vers 1770, dans une partie de la catacombe de Priscilla. IIe siècle environ.

Il faut en dire autant des peintures exécutées sur les plafonds de deux oratoires ou chapelles de la catacombe de Priscilla, l'une plus grande, l'autre plus petite, et qu'on voit gravées sur la pl. VII.

La première, N° 1, peut aussi être regardée comme appartenant aux bons siècles, à cause de la place qu'elle occupe, du nombre des sujets qu'elle renferme, et de la nature des ornemens, ainsi que par la manière dont le tout est rendu.

Celle du N° 4 en est encore plus digne, à cause du mérite de la composition. Elle représente le prophète Elie, montant au ciel sur un quadrige, et remettant avec dignité son manteau à Elisée. Jamais pareil sujet n'a été, je crois, traité avec autant de noblesse par aucun peintre moderne.

Cette planche présente un autre monument du même genre, et inconnu pareillement aux écrivains qui ont traité des catacombes avant moi; c'est une chambre sépulcrale, *columbarium* (*a*). J'en ai fait graver le plan, les coupes, ainsi que tous les objets qui s'y sont trouvés renfermés, sous les N^s 6, 7, 8 et 9. Cette chambre existait dans la même catacombe chrétienne, dite de *Priscilla*, dont je donne le plan général sous le N° 5; mais on voyait clairement, par les débris d'un mur qu'il m'a été encore permis d'y observer, qu'elle en avait été séparée, sans doute à l'époque où la famille payenne à laquelle elle appartenait, ou quelques uns de ses membres furent appelés à la foi chrétienne; ce qui vient à l'appui des preuves qu'ont apportées Aringhi et particulièrement Boldetti (chap. XVI et XVII), de la répugnance réciproque qu'avaient les chrétiens et les gentils à mêler leurs sépultures.

Pl. VIII. Peintures tirées des catacombes de St Saturnin et de celles de S. Calixte. Fin du IIIe siècle.

La tête vue de face, qui remplit la partie supérieure de cette planche, a été calquée sur une peinture d'une catacombe (*b*). Elle nous offre vraisemblablement le portrait d'une de ces grandes dames romaines (*c*), qui signalaient leur zèle pour la religion chrétienne, en recueillant le sang et les corps des martyrs, et en leur donnant asile dans des souterrains de leurs possessions. Ces terres consacrées au service des églises, et dont elles ont pris la dénomination, leur appartiennent encore aujourd'hui; succession rare quant à sa durée, et particulière à Rome, qui fait dans cet objet, comme dans beaucoup d'autres, l'étonnement de la postérité.

La figure entière de cette sainte femme se voit au N° 2; c'est celle qui, placée à droite des sépultures, se distingue par un costume plus riche.

Ces figures, ainsi que celles qui sont peintes sur le monument gravé N° 3, aux deux côtés d'une inscription sépulcrale, ont un maintien simple et modeste; mais elles sont sans vie, et n'expriment pas même le sentiment de la prière dont elles paraissent occupées; leurs draperies n'ont aucun mouvement, et n'indiquent nullement les formes qu'elles revêtissent.

Les ornemens de ces sépultures sont mesquins, et il s'en faut bien aussi que le paysage N° 4 ait tout l'intérêt que l'image des occupations champêtres pouvait lui donner.

Les personnages qui forment un groupe, et qui paraissent écouter une allocution, N° 5, ne laissent voir nulle émotion ni sur leur visage, ni dans leur maintien monotone.

vertes dans des réparations postérieures, viennent à l'appui de ce fait. J'en ai moi-même découvert plusieurs de ce genre, dans le cimetière du Crucifix, près du pont *Salaro*.

(*a*) On connaît deux ouvrages pleins d'érudition, sur ces anciens monumens romains. Le premier est de Bianchini; il est intitulé, *Iscrizzioni sepolcrali della casa d'Augusto*; Roma, 1727, in-fol., fig. Le second est de Gori; il a pour titre, *Columbarium libertorum et servorum Liviæ Augustæ et Cæsarum*; Florentiæ, 1727, in-fol., fig.

(*b*) Bosio, dans les dessins pris sur les lieux, des peintures des catacombes dont il a laissé des gravures que Severano et Aringhi, ses éditeurs, ont publiées, ne s'en étant occupé que relativement aux objets religieux qu'elles représentent, aux rits ecclésiastiques et aux habillemens usités en divers tems, et jamais avec l'intention de les faire servir à l'histoire de l'Art, n'exigeait des artistes qu'il employait, une exactitude rigoureuse, que dans la partie à laquelle il attachait de l'importance. Pour suppléer à ce qu'il n'a pas fait, j'ai cru devoir faire calquer sur les lieux mêmes, les principales figures, propres à montrer la progression de la décadence. Cette planche et les trois suivantes ont été exécutées dans cet esprit.

(*c*) Aringhi, dans sa *Roma subterranea* (lib. IV, cap. 28, tom. II pag. 217), distingue trois femmes du nom de *Priscilla*.

Il est fait mention de la première, qui vraisemblablement était Romaine ou établie à Rome, dans les actes des apôtres et dans les épîtres de S. Paul.

La seconde, dame romaine des plus distinguées, *Matrona nobilissima*, était femme de Punicus, et mère du sénateur Pudens, qui vivait vers les tems de l'empereur Antonin. C'est celle-là qui paraît avoir fondé le cimetière de la *Via salaria*, sous le titre de *Priscilla*, et un autre sous le même titre dans l'enceinte même de Rome, près de l'église de Ste Praxède.

La troisième *Priscilla*, d'une naissance également illustre, vivait au commencement du IVe siècle. elle est citée par Anastase le bibliothécaire, pour avoir construit ou plutôt réparé le cimetière de la *via Salaria*, mentionné ci-dessus.

Il y a donc lieu de croire que c'est le portrait de cette dernière *Priscilla*, ou celui de la seconde, que nous voyons gravé sous le N° 1.

Le tout enfin annonce un moindre savoir, et un pinceau moins habile que les peintures réunies sur les deux planches précédentes; et cette infériorité semble devoir faire ranger ces monumens à la fin du IIIe siecle.

Il faut toutefois observer que la terreur qui environnait sans cesse les prosélytes de la nouvelle religion, nuisait nécessairement au maintien des arts; et que ceux d'entre eux qui les professaient, ne pouvant exposer leurs ouvrages au grand jour, obligés de les renfermer dans les catacombes, étaient souvent meilleurs chrétiens que bons peintres.

Pl. IX. [illegible] IVe au Ve siècle.

La détérioration va se prononcer plus fortement, tant dans l'ordonnance que dans l'exécution, et parvenir avec une rapidité effrayante à une ruine absolue. C'est ce que nous voyons dans les objets représentés sur les planches IX, X et XI.

Pl. X. [illegible] VIe, VIIe et VIIIe siècles.

Le sujet du N° 1 de la planche IX, source d'un intérêt inépuisable pour tous humains, Adam et Eve, près de l'arbre de la science du bien et du mal; ce sujet n'a plus rien ici qui puisse toucher.

Pl. XI. [illegible] catacombes de Rome et de S. Janvier, à Naples. IXe, X^e et XIe siècles.

Toutes les compositions gravées sur cette planche, ainsi que sur les deux suivantes, et dont on trouve la description dans la Table explicative, sont décousues et insignifiantes. Elles sont monotones sur la seconde planche et encore plus sur la troisième. Les figures en pied, droites, isolées, n'ont aucun rapport entre elles; tous les objets sont sans liaison; les têtes, sans formes; le dessin, sans principes; nulle expression, ou une expression ridicule: tout y démontre que l'Art se détruisait jusque dans ses fondemens.

Habitués, par l'inspection des monumens qui ont été présentés dans les deux premières parties de cet ouvrage, à comparer entre eux des productions d'âges différens, nos lecteurs appercevront d'un seul coup-d'œil, dans les trois planches que nous avons réunies, quelle dégradation éprouva la Peinture, dans l'invention, l'ordonnance et le dessin, et quels furent les progrès journaliers de la corruption.

On sent bien que le coloris dut subir proportionnellement le même sort. Relativement à cette partie de l'Art dont la gravure ne peut donner aucune idée, je me contenterai d'observer que la fraîcheur des tons s'est conservée plus ou moins, suivant le degré d'action de différentes causes locales, telle que l'humidité des murs, la nature des terres environnantes, et la qualité des enduits.

J'ai trouvé quelques figures, telles que celles des deux femmes en prière gravées sur la planche VII, N° 2, qui se faisaient remarquer par un pinceau large et facile, par des touches vigoureuses et même hardies, en un mot, par un sentiment vif de coloris rendu avec peu de frais. De simples traits légèrement noirâtres établissaient l'ombre; jaunes ou rougeâtres, ils formaient le passage de l'ombre au blanc pur de la lumière, dont l'éclat flattait agréablement l'œil, quoique presque sans demi-teintes et sans reflets: des couleurs vierges, des touches franches, donnaient à ces peintures une fraîcheur étonnante. Le défaut absolu d'air extérieur dans cette partie de la catacombe, et une moiteur tempérée analogue à la peinture à fresque, avaient peut-être contribué à en conserver la vivacité.

Mais ce beau faire, déjà rare aux IIIe et IVe siècles, ne se reconnaissait plus dans les travaux des siècles suivans. Un pinceau lourd traçait au contraire des contours monotones et incorrects, avec une teinte entièrement noire ou d'un rouge cru; le blanc de l'enduit donnait les lumières qui, répandues au hasard, et sans mesure, ne produisaient qu'un effet incertain.

Ces défauts deviennent faciles à saisir, lorsque, sur d'anciens murs qui ont subi des réparations, on rencontre une peinture plus ou moins récente appliquée sur un enduit qui lui-même recouvre une peinture et un enduit plus anciens: dans ces circonstances, qui servent à indiquer les différens

âges de l'Art et la marche de sa décadence, on observe constamment que la peinture du dessous annonce, par un meilleur faire, une date antérieure. Boldetti, page 543, cite un exemple de cette superposition, et dans le cours de mes recherches j'en ai reconnu plusieurs autres.

Quant aux époques qui doivent être assignées à celles des peintures des catacombes que j'ai réunies sur les planches IX, X et XI, on peut incontestablement regarder celles de la planche IX, comme appartenant au IV[e] ou au V[e] siècle; celles de la planche X, aux VI[e], VII[e] et VIII[e]; et celles de la planche XI, aux IX[e], X[e] et XI[e] (*a*).

A l'influence funeste des causes générales qui contribuèrent à la ruine de l'Art pendant cette suite de siècles, il faut ajouter une cause particulière, c'est le refroidissement du zèle qui excitait à décorer les catacombes.

La ferveur des chrétiens, toujours croissante au sein des persécutions, depuis Néron jusqu'à Dioclétien (*b*), avait multiplié le nombre des martyrs, et n'avait d'abord rien épargné pour orner les tombeaux dépositaires de leurs dépouilles vénérées; mais, du moment où la liberté du culte commença à s'établir, ce sentiment s'affaiblit successivement, et de telle sorte, que s'il n'est pas évidemment prouvé que la décadence de l'Art donne la mesure de celle qu'éprouva le zèle des fidèles pour l'embellissement des catacombes, on ne peut nier du moins qu'elle l'ait suivie d'une manière sensible.

On sait en effet que, lorsque la nouvelle religion put s'exercer librement au IV[e], V[e] et même au VI[e] siècle, les papes eux-mêmes se rendaient souvent dans les catacombes, qu'ils y faisaient des retraites, et y remplissaient des fonctions pieuses et instructives. Quoique jusqu'au VII[e] et au VIII[e] siècle ils fussent occupés de leur propre conservation, ils donnèrent encore à l'entretien de ces lieux de prière des soins édifians. Mais cette vigilance diminua au IX[e] et au X[e] siècle, à tel point que, vers le XI[e], toutes les catacombes, sauf peut-être celle de S[t] Sebastien, parceque l'entrée s'en trouve dans l'église de ce nom, furent négligées, oubliées même, et que pendant quatre ou cinq cents ans, on parut en ignorer jusqu'à l'existence. Ce ne fut guère qu'à la fin du XVI[e] siècle, et pendant le XVII[e], qu'on les retrouva, et qu'elles devinrent de nouveau des objets de vénération pour les fidèles qui, dès-lors, y recherchèrent les reliques des martyrs.

Les succès de ces recherches et les occasions qu'elles ont données de recueillir dans ces souterrains les monumens des arts, ont été consignés dans les ouvrages que j'ai cités, et, depuis, ces découvertes se sont multipliées par mes propres recherches.

Pl. XII. Réunion de divers objets peints à fresque dans les catacombes, ou exécutés sur le verre.

Dans la section de cet ouvrage, relative à l'*Architecture*, nous avons offert, sur la planche IX, les plans des plus célèbres catacombes ou demeures sépulcrales des anciens peuples, comparativement avec celles des peuples modernes, depuis l'établissement du christianisme, et quelques unes des planches suivantes ont été consacrées à démontrer l'influence que ces dernières avaient eue sur l'architecture religieuse.

De même, en traitant de la Sculpture, après avoir mis sous les yeux du lecteur dans plusieurs planches, depuis la IV[e] jusques et y compris la VII[e], les monumens sépulcraux soit des païens, soit des chrétiens, les plus propres à indiquer la marche de la dégradation de l'Art, nous en avons

(*a*) Je dois faire observer que, à l'égard de la planche XI, cette assertion n'est rigoureusement vraie que des peintures gravées sous les premiers numéro, depuis 1 jusqu'à 8, lesquelles sont toutes tirées des catacombes de Rome. Quant aux autres peintures comprises sous le N° 9, et que j'ai puisées dans les catacombes de S[t] Janvier à Naples, je dois prévenir que, si quelques unes montrent le style du tems de la décadence ou à-peu-près, la plupart des autres tiennent encore de celui des tems antérieurs, et semblent dues à des maîtres grecs qui naturellement ont pu être appelés à opérer dans une ville d'ancienne origine grecque. Voyez la *Table explicative des planches*, pag. 8, N° 9.

(*b*) Voici l'ordre des persécutions exercées contre les chrétiens.

La I[re], eut lieu sous Néron.	de l'an	64	à l'an	68
La II[e], sous Domitien.	de l'an	90	à l'an	96
La III[e], sous Trajan.		97		116
La IV[e], sous Adrien.		118		129 et 136
La V[e], sous Antonin le Pieux.		138		153
La VI[e], sous Marc-Aurèle.		161		174
La VII[e], sous Septime-Sévère.		199		211
La VIII[e], sous Maximin.		235		238
La IX[e], sous Dèce.		249		251
La X[e], sous Valérien et Gallien.		257		260
La XI[e], sous Aurélien.		273		275
La XII[e], sous Dioclétien et Maximien. .		303		310
Maximien la renouvela en. . .		312		
Licinius la continua jusqu'en. .		315		

complété le tableau sur la VIII[e] planche, par la réunion de différens sujets sculptés dans les catacombes.

Fidèles à ce plan, et dans le même but, nous avons cru nécessaire de présenter, sur la XII[e] planche de la Peinture, une suite variée des compositions les plus intéressantes que les artistes chrétiens aient exécutées à fresque dans ces souterrains.

Plus riche que la Sculpture dans ses compositions, plus facile dans ses moyens, la Peinture multiplia davantage ses productions; mais on conçoit que ce fut toujours dans le même esprit, je veux dire, en s'attachant à des idées religieuses; car telle a été la pratique des hommes de tous les siècles et de toutes les religions, sur-tout quand les objets de leurs cultes étaient de nature à exciter leur sensibilité ou à rappeler de touchans souvenirs.

Les sculptures et les peintures symboliques et hiéroglyphiques, dont sont chargés les édifices de toute espèce chez les Egyptiens, malgré leur obscurité, attestent encore aujourd'hui l'ancienneté de cette direction donnée à l'Art.

Les Etrusques suivirent cet exemple dans leurs monumens sépulcraux; les sujets des peintures et des sculptures dont ils les ornaient, beaucoup plus intelligibles que ceux des Egyptiens, étaient évidemment puisés dans leur propre système religieux et dans les idées qu'ils se faisaient de la destinée des hommes pendant leur vie et après leur mort : on en peut juger par les peintures et les sculptures des hypogées de l'antique Tarquinia, dont nous avons donné un essai sur les planches X et XI de l'*Architecture*.

Les urnes funéraires des Grecs, et particulièrement les sarcophages des Romains, étaient enrichis de bas-reliefs dont les sujets étaient puisés aux mêmes sources religieuses.

En général l'Art antique prit d'abord ses sujets uniquement dans l'histoire des dieux et des héros, et plusieurs siècles s'écoulèrent avant qu'il les puisât dans les actions des simples mortels.

L'Art moderne, à compter de l'ère chrétienne, et sur-tout du moment de sa décadence, qui touche à la liberté de l'église, suivit à-peu-près la même marche.

Les catacombes furent le premier champ sur lequel, pendant les persécutions des trois premiers siècles, s'exercèrent les talens des artistes chrétiens. Quand on les parcourt aujourd'hui on croit se promener dans des galeries de tableaux religieux; et leur réunion aux sculptures et aux inscriptions qu'on y rencontre en grand nombre, forment en quelque sorte de ces lieux un musée sacré.

Les ministres de la religion qui ordonnaient ces images, en rendant aux martyrs qui avaient cimenté de leur sang la foi nouvelle, l'hommage qui leur était dû, avaient aussi pour objet de rappeler aux fidèles qui se rendaient dans ces lieux de dévotion, les faits de l'ancienne croyance, et en même tems ceux du nouveau Testament, sur lesquels est appuyée la loi du Sauveur.

Jésus-Christ y est lui-même représenté très fréquemment, sous l'emblême du *Bon Pasteur*, ou sous celui de Jonas sortant du ventre de la baleine, image qui rappelle sa résurrection : celle de Lazare s'y voit aussi fort souvent, ainsi que beaucoup d'autres sujets allégoriques qui étaient répétés dans les sculptures dont on ornait alors les sarcophages.

Malheureusement, un des moyens les plus puissans que les arts puissent employer pour instruire, le talent de plaire, leur manqua dans l'état d'imperfection où ils tombaient de plus en plus : l'édification seule trouvait un aliment dans leurs ouvrages.

Obligés de déguiser les mystères de la foi aux yeux des profanes, ils employaient souvent à cet effet des signes symboliques, des images riantes, qui suffisaient pour porter à des méditations pieuses, à des rêves contemplatifs, des âmes simples et pleines d'une ferveur que rien n'altérait encore.

Aussi avons-nous vu sur les planches précédentes, dans la composition même des arabesques qui ornent les chambres sépulcrales, des génies bienfaisans, des scènes pastorales, des colombes et des couronnes de fleurs (*a*).

La religion y sourit à leurs guirlandes.» (DELILLE)

(*a*) . . . . *Passimque vagantes*
Dulce sonant tenui gutture carmen aves. (TIBULL. lib. I. eleg. 3.)

Rosis, floribus purpurabant, et (APUL.)

C'est à cette même source, comme nous le verrons, que puisèrent les peintres des mosaïques et ceux des manuscrits des premiers siècles (*a*) : leurs travaux devenus licites, et mis au grand jour, succédèrent à ceux dont les persécutions avaient interdit la publicité.

Les peintres des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, dont aucune instruction ne fécondait encore le génie, demeurèrent renfermés dans les mêmes bornes, pour la composition de leurs tableaux et pour les fresques dont ils ornèrent les églises (*b*).

Il m'a paru convenable que la planche XII, destinée à compléter la suite des sujets peints le plus fréquemment dans les catacombes, commençât par des images propres à faire comprendre de quelle manière ces souterrains étaient préparés pour recevoir la peinture; quels étaient les hommes qui les creusaient, de quels instrumens ils se servaient, et quels étaient les ouvriers employés aux opérations de la sépulture : c'est à quoi les trois premières figures, N° 1, 2 et 3, doivent satisfaire.

Les personnes qui, aux trois premiers siècles du christianisme, étaient chargées de l'inhumation des chrétiens, tenaient une place honorable dans les ordres mineurs du clergé. A Constantinople, elles formaient un collège ou une corporation, et jouissaient de beaucoup de privilèges, sous les titres de *Decani*, *Lecticarii*, *Laboratorii*. Les travaux de cette espèce de clercs ne furent pas bornés lors des persécutions, à ouvrir des fosses, *loculos* : ils devaient être instruits, si ce n'est dans l'architecture, du moins dans les pratiques de la maçonnerie, afin que les lieux où les fidèles déposaient les corps des martyrs, et principalement de ceux auxquels on destinait des honneurs particuliers, fussent disposés de manière à recevoir les peintures et les autres ornemens qu'on avait coutume d'y introduire. Telles étaient ces espèces de chapelles creusées en arc dans le tuf, si souvent mentionnées par les écrivains des catacombes sous le nom de *Monumenta arcuata*, et dont nous avons donné un exemple avec tous ses détails, sur la planche XII de l'*Architecture*, N° 10 et 17.

Le N° 3, gravé d'après une peinture des catacombes, fait voir ces ouvriers, dans le moment de leurs travaux; l'un d'entre eux tient une lampe pour éclairer ces lieux où règne une nuit perpétuelle; un autre creuse la terre.

Le N° 1 est la copie d'un monument fort intéressant que Boldetti nous a conservé. On peut voir dans son ouvrage (liv. I, chap. XVI, pag. 60), ce qu'il a écrit d'excellent sur cet objet, comme sur beaucoup d'autres du même genre. C'est une espèce de monument funèbre consacré à la mémoire du fossoyeur Diogène, par la reconnaissance des chrétiens de son tems. La peinture l'y fait voir dans son costume ordinaire (*c*), chargé et entouré des instrumens nécessaires à ses travaux.

Un égal sentiment de reconnaissance, et la similitude des fonctions, m'ont engagé à donner sous le N° 2 le portrait d'un chef *de' cavatori delle catacombe* (*d*), c'est-à-dire, d'un de ces hommes qui aujourd'hui sont employés à fouiller les catacombes pour y retrouver les corps des martyrs. Celui-ci, Pietro Luzi, fut pendant plus de quarante ans leur guide, et voulut bien être le mien pendant quatre ou cinq ans, dans le labyrinthe de ces étonnans souterrains. La paix de son âme empreinte dans ses traits, m'a semblé le signe de la récompense accordée à ses longs travaux dans le séjour du bonheur éternel.

La plupart des compositions suivantes n'ont pas besoin d'explications. Le sujet en est suffisamment indiqué dans la *Table des planches*. J'en excepte seulement quelques unes qui offrent des nouveautés ou des particularités remarquables.

(*a*) Ils imitaient en cela les peintres des tems anciens qui, admirateurs des poemes d'Homère, en tiraient *ceu fonte perenni*, presque tous leurs sujets

(*b*) Le paganisme avait dès long-tems décoré ses temples de la même manière. *Extant certè hodieque antiquiores urbe picturæ in ædibus sacris*. Plin., lib. XXXV, cap. 3. On en pourrait citer d'autres exemples.

(*c*) On remarque en plusieurs endroits, sur l'habit de ce ministre, un signe ou chiffre fort usité parmi les chrétiens, et au sujet duquel on peut consulter ce que nous avons dit dans la *Table explicative des planches* de la SCULPTURE, pag. 7, à l'occasion d'un pareil chiffre gravé sous le N° 29 de la planche VII

(*d*) Le desir d'honorer la mémoire des martyrs, a engagé les papes à établir une compagnie de vingt-quatre hommes qui, sous les ordres et l'inspection d'un prélat, du sacristain de sa sainteté, et d'un *custode* des catacombes, doivent s'occuper de chercher dans ces antiques cimetières, les reliques des martyrs, *quasi effodientes thesauros*, dit Aringhi. Ils en désobstruent les routes, et lorsqu'ils découvrent des tombeaux portant les indications que leur désignent les bulles rendues à ce sujet, ils en avertissent des ecclésiastiques préposes pour la vérification, et ceux-ci s'occupent de l'ouverture des monumens et de l'extraction des corps.

Par une de ces singularités qui naissent du tissu des institutions humaines, ces mineurs, ou fossoyeurs, *Cavatori*, sont payés pour des travaux relatifs au culte des morts, sur ce qu'il en coûte pour l'obtention des dispenses de mariage, et par conséquent au moyen du retour d'une génération nouvelle.

Telle est celle du N° 6. Nous y voyons une partie des travaux auxquels étaient souvent condamnés les chrétiens. On les voit monter et descendre un escalier, chargés de sacs pleins de cette pouzzolane, dont l'excavation formait les souterrains devenus des cimetières ou des catacombes.

Il est des peintures qui rappellent des évènemens anciens; d'autres, en plus grand nombre, des objets d'une vénération récente.

Celle du N° 7 est du premier genre. Elle représente Noé dans l'arche, recevant le rameau d'olivier. Quelque singulière que soit la manière dont le peintre s'y est pris pour retracer dans la composition la plus simple ce sujet tout entier, on ne peut se refuser à y reconnaître une idée ingénieuse. Peut-être cette idée a-t-elle été inspirée par quelqu'une des sculptures antiques qui représentaient Cybele, ou la terre nourricière de tous les êtres.

La peinture N° 9, qui représente Jésus-Christ au milieu des apôtres ou des docteurs, doit être rangée dans la seconde classe, ainsi que toutes celles qui suivent.

Le bon pasteur, *ovifer*, N° 11, est peint au milieu d'un paysage agréablement composé, tant pour les figures que pour le site : cette image est en quelque sorte une bucolique sacrée.

Le paralytique, N° 13, porte son grabat d'une manière usitée encore aujourd'hui à Rome. Le peintre qui, pour être fidèle au texte évangélique, devait représenter la piscine, *probaticam*, s'en est tiré à peu de frais; quelques roseaux lui ont paru suffire.

Le paon, N° 14, représenté déployant les richesses de son plumage, était un emblème de l'immortalité chrétienne, comme il l'avait été de l'apothéose des païens.

Le Sauveur crucifié, N° 17, sujet peint rarement dans les catacombes, est ici vêtu d'une longue robe, peut-être pour conserver aux yeux des chrétiens plus de majesté. Il est attaché à la croix avec quatre clous, particularité que nous verrons avoir été observée par les peintres jusqu'au XIII[e] siecle.

Le même sentiment de décence a fait représenter S[t] Pierre sur la croix, vêtu aussi d'une longue robe, N° 21. S'il a la tête en bas, on sait qu'il le demanda lui-même par respect pour son maître

Le martyre d'une sainte, gravé sous le N° 18, est le seul exemple d'un sujet de ce genre dont les écrivains des catacombes fassent mention. Je n'ai rencontré moi-même dans ces souterrains aucune trace de nul autre tableau représentant un martyre. Occupés seulement de la récompense céleste qui les attendait, les premiers fidèles ne voyaient dans la mort qu'une route pour y arriver; et loin d'associer à cette image celle des tortures horribles qui leur ouvraient le ciel, ils se plaisaient à l'orner de fleurs. Ces tourmens, qu'ils évitaient de retracer, ne furent pas employés contre eux à toutes les époques des persécutions: Decius en proscrivit l'usage, et particulièrement à l'égard des jeunes gens (*a*). Mais la représentation n'en devint que trop fréquente dans le moyen âge. A compter du X[e] siècle, on en couvrit les murailles des églises.

Le N° 20 est gravé d'après un bas-relief, représentant le martyre de S[t] Victorin, évêque de l'ancienne ville d'*Amiternum*, sous Trajan. Le style de cet ouvrage le place au X[e] ou au XI[e] siècle.

Si l'esprit religieux des premiers chrétiens se manifesta dans toutes les actions, dans tous les momens de leur vie, et jusque dans la forme et les ornemens des meubles dont ils se servaient, le zèle des archéologistes qui nous ont transmis la connaissance de ces usages n'a pas été moindre pour nous en dévoiler les sources, et nous en expliquer l'objet.

Nous venons d'en donner des preuves multipliées relativement à la peinture à fresque; et, pour ne rien négliger de ce qui peut compléter l'histoire de l'Art, nous avons réuni au bas de cette planche quelques monumens moins importans que les précédens en général, mais qui ont une sorte d'agrément et même d'intérêt, quoiqu'on ne puisse toutefois leur assigner de date certaine, si ce n'est par la différence du style. Ce sont des fragmens des coupes ou des verres à boire dont les chrétiens des premiers siècles se servaient, principalement dans ces festins où une gaieté sage ne nuisait point à la pieuse intention qui les ordonnait. Ces verres étaient ornés au fond de pein-

(*a*) [illegible] *tatem ac pulchritudinem corporis* [illegible] *Acta alia, post acta antiquiora*, dans les Acta S. S. de Bolland., tom. VI, pag. 389, § 3

tures semblables à celles que nous venons d'examiner; elles étaient analogues au culte du christianisme, comme l'étaient au culte du paganisme celles des vases des gentils, à l'imitation desquels ceux-ci étaient formés, et dont on a aussi trouvé des débris dans les mêmes lieux.

Les savans si souvent cités, qui ont écrit sur les catacombes, nous ont appris que c'est dans ces souterrains que ces fragmens de vases ont été trouvés le plus fréquemment. Boldetti particulièrement en a fait graver un grand nombre (liv. I, chap. XXXIX); et, peu de tems avant lui, le sénateur Philippe Buonarroti, de qui nous avons un excellent ouvrage sur les médaillons antiques, en avait aussi publié une assez grande quantité, avec des explications relatives aux sujets et aux inscriptions, où un sens souvent mystique et des caractères informes, pris dans les deux langues alors en usage, ont jeté beaucoup d'obscurité (*a*).

Ne pouvant ajouter à ce que ces auteurs en ont écrit, rien de plus intéressant que ce qu'ils en ont dit eux-mêmes, je renvoie les lecteurs à leurs ouvrages. D'après ce qu'ils nous enseignent sur les différens genres des ornemens, et le mécanisme des travaux, je dirai seulement que sur une feuille d'or appliquée au fond d'un verre à boire, on traçait des lettres, ou bien l'on dessinait des figures; les contours des membres, ainsi que les plis des draperies, étaient tracés légèrement au moyen d'une pointe très fine, comme dans la peinture en *sgraffito*; puis, afin de mieux conserver le tout, on appliquait par-dessus une autre couverte de verre, de manière que, soudés au feu l'un contre l'autre, ces verres laissaient voir parfaitement les figures et les inscriptions.

PEINTURE EN MOSAIQUE.

Nous venons de voir quel a été l'état de la Peinture depuis sa décadence jusque à-peu-près aux X[e] et XI[e] siècles. Ses travaux étaient à fresque: les ouvrages de ce genre sont les seuls qui nous restent: et c'est dans la nuit des tombeaux que le tems nous les a conservés.

Avant d'observer la suite des productions de cet art, à l'époque où il a été permis de les exposer au grand jour, et d'arriver aux tableaux sur bois et sur toile, appartenant à ce second âge, jetons un coup-d'œil sur deux autres genres de peintures, la Mosaïque, et la Miniature des manuscrits, auxquels nous devons la conservation d'un grand nombre de monumens historiques, échappés à la destruction dont les atteintes du tems ou la main des hommes ont frappé les productions des autres branches de la Peinture.

Ces deux manières de peindre n'offrent pas assurément un intérêt si général et si important pour l'Art; mais l'une a l'avantage de la durée, l'autre celui de s'unir avec facilité aux créations des sciences et des lettres; et toutes deux ont une qualité précieuse pour quiconque veut connaître l'origine et les progrès des inventions, en ce qu'elles présentent, pendant un plus long intervalle que les autres genres de peinture, une suite de productions jamais interrompues: enfin leur réunion aux autres genres est nécessaire pour compléter le tableau historique de l'art de peindre.

La mosaïque, selon l'acception la plus générale de ce mot, est un ouvrage dans lequel, à l'aide de matières solides et colorées, soit naturelles, soit artificielles, on parvient à rendre par les formes et les couleurs l'image de tous les objets de la nature.

Les pierres, les marbres et les pâtes de verre, ont été, chez les anciens, les matières le plus ordinairement employées dans ce travail. C'est de la disposition et des différentes grandeurs de ces élémens, ainsi que de la diversité des procédés par lesquels on les met en œuvre, que sont venues les dénominations au moyen desquelles on a distingué dans la mosaïque trois espèces ou trois genres principaux.

La première espèce de mosaïque, nommée *opus tessellatum*, servait de pavé dans toute sorte

(*a*) L'ouvrage de Buonarroti est connu sous ce titre: *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro, ornati di figure, trovati nei cimeteri di Roma*; Firenze, 1716, petit in-fol., fig. L'auteur donne dans les pages iij et iv de la préface, des détails intéressans au sujet du mécanisme de ces travaux exécutés sur le verre. M. de Caylus, en citant ces observations (tom. III, pag. 193), en a ajouté de fort importantes relativement aux moyens de perfectionnement.

d'édifices: elle était composée de petits cubes ou dés, de figures et de proportions à-peu-près égales le plus souvent d'une lave azurée et d'une pierre blanchâtre, telle que le travertin: cette mosaïque n'offrait communément que ces deux couleurs. Mais dans les temples et dans les palais des grands elle était formée de petits fragmens de pierres ou de marbres de couleurs très variées, et même de porphyre, de granit, de serpentin et d'autres matières précieuses.

Ces pierres étaient taillées en portions plus ou moins grandes, présentant des carrés, des ronds, des triangles et des polygones de toute espèce, combinés de manière à produire des compartimens agréables à la vue. Les figures 1 et 2 de la planche XIII en donnent des exemples, mais bien éloignés de l'inexprimable variété qu'on remarque dans les magnifiques pavés de plusieurs anciennes églises de Rome, telles que S[te] Marie *in Trastevere*, S[te] Marie *in Cosmedin*, S[te] Croix *in Hierusalem*, etc.

La seconde espèce de mosaïque se nommait *opus sectile*. Elle était composée de marbres d'une seule couleur, ou de deux couleurs seulement, sciés en feuillets ou plaques minces; on les taillait suivant le dessin qu'on voulait exécuter; puis on les incrustait dans un marbre d'une couleur differente, de maniere à former ou des compartimens de formes régulières, ou des représentations d'hommes, d'animaux, de feuillages, etc. Cette espèce de marqueterie en marbre s'employait pour les pavés ou pour les revêtemens des murs. Le groupe d'animaux gravé sous le N° 3 en offre un exemple.

La troisième espèce était appelée *opus vermiculatum*, à cause de la petitesse des fragmens de marbres ou de pâtes de verre dont on la composait, de la variété de leurs nuances, et sur-tout de leurs figures qui n'étaient pas toujours carrées, mais adaptées aux contours des objets qu'elle devait rendre. Elle était souvent employée à orner les voûtes et les parties supérieures des édifices, parcequ'elle ne les chargeait pas trop. J'en donne des exemples dans les N° 4, 5, 6, etc.

Mais l'emploi le plus important de la mosaïque, dite *opus vermiculatum*, consistait, dès les siècles les plus reculés, à former de grandes compositions, représentant des traits historiques ou fabuleux: c'est ce que Pline nous dit en ces termes: *Parietes toti operiuntur interraso marmore, vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis* (lib. XXXV, cap. 1). L'Iliade fut représentee en entier de cette manière, suivant Athénée (*Deipnosoph.*, lib. V, cap. 8).

C'était par ce choix et cette disposition des matières dont elle se composait, que cette espèce de mosaïque était devenue la rivale de la Peinture, et qu'elle formait de véritables tableaux. C'est aussi par cette raison que, sans nous occuper davantage des deux precédentes, nous classons les productions de celle-ci parmi les monumens qui doivent servir à l'histoire de la Peinture, et peut-être même aurait-elle droit d'y prendre la première place sous le rapport de l'ancienneté; car le simple arrangement de pierres colorées par la nature en faisant les frais, cette espèce de palette a dû se présenter la première à l'œil et à la main des hommes.

Dès la plus haute antiquité, et particulièrement dans les contrées asiatiques (*a*), le luxe enrichissait de mosaïques précieuses les pavés et les murs des palais, et il y formait des compartimens variés et agréables.

Mais c'est encore aux Grecs qu'il faut attribuer le plus parfait usage de la mosaïque dont il s'agit ici, de celle qui devint un des moyens de l'art de peindre: les anciens Romains, leurs successeurs dans la connaissance du grand et du beau, la traitèrent ensuite avec succès; et les Romains modernes, héritiers des talens de leurs ancêtres, ont perfectionné cet art et l'ont rendu plus utile, en l'employant à copier et à immortaliser les chefs-d'œuvre des grands maitres qui ont illustré le siècle du renouvellement.

Voilà les grandes divisions que l'histoire de la mosaïque peut admettre, quant aux matières dont

(a) On trouve dans le livre d'Esther, au sujet d'une fête qu'Assuérus donnait à sa cour, le passage suivant: *Lectuli quoque aurei et argen[illegible] pavimentum smaragdino, et pario stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat* (cap. I, v. 6). [illegible] puis Assuérus qui couvrait le sol d'un portique, de pierres [illegible] César qui au milieu des camps, décorait celui de sa tente avec la même magnificence, le luxe a fait servir la mosaïque à l'ornement des habitations des grands, comme depuis la superbe mosaïque du temple de Palestrine, jusqu'au magnifique pavé de l'église cathédrale de Sienne, exécuté en XVI[e] siècle, la religion n'a cessé de l'employer a l'embellissement des ses temples.

cette peinture se compose, à ses différentes espèces, et aux tems où elle a fleuri. J'indique dans la note (a) les ouvrages où l'on peut trouver sur ce sujet des instructions plus étendues. J'ajouterai seulement quelques observations utiles à l'intelligence de l'histoire abrégée que j'en vais tracer.

On peut d'abord remarquer dans la mosaïque la même marche que dans toutes les inventions des hommes, c'est-à-dire, que, née du besoin, elle fut ensuite embellie par le goût qui porte l'homme à tout orner; puis enfin conduite à sa perfection par l'amélioration successive de ses moyens et de ses procédés.

En effet, une mosaïque, composée de pierres blanches et noires, nous venons de le dire, a suffi dans des tems où les mœurs étaient simples, au besoin de paver une habitation, pour la défendre de l'humidité. Bientôt ce pavé fut orné de marbres et d'autres pierres plus précieuses; ensuite la variété des couleurs en fit une peinture; puis cette peinture reçut une notable amélioration, par l'invention des pâtes de verre coloré, qui furent substituées ou mêlées aux morceaux de marbre (b): on imagina même d'introduire des feuilles d'argent et d'or, sous les cubes de verre, pour leur donner un nouvel éclat (c): cette addition eut lieu sur-tout à Constantinople, et dans l'empire grec, au tems où le luxe de l'ignorance croyait remplacer le vrai beau par le brillant et la richesse; on en apperçoit encore aujourd'hui des traces dans l'église de Ste Sophie.

Enfin, lorsqu'après le renouvellement des arts et des sciences, au XVIe siècle, et plus encore de nos jours, à l'aide de la chimie, on a su donner aux émaux une bien plus grande quantité de teintes et de nuances parfaitement graduées, la mosaïque a osé prétendre à l'imitation du coloris moderne.

Mais, en convenant des progrès qu'elle a faits dans cette partie mécanique, il ne faut pas moins avouer qu'elle trouve dans ses instrumens même des obstacles invincibles qui l'empêchent d'atteindre à cet égard à la perfection.

La véritable peinture ne produit que bien difficilement une imitation parfaite de ce mélange admirable et presque insensible de teintes diverses, que la nature répand sous une peau fine, dans une carnation de lis et de roses; elle n'y parvient qu'après avoir préparé sur sa palette des pâtes moelleuses, propres à se marier l'une à l'autre, et en y puisant une multitude incalculable de nuances d'où naissent de justes accords.

Comment trouver les mêmes moyens dans les élémens de la mosaïque, dans ces marbres, ces émaux, ces sels et ces métaux vitrifiés que l'on enchasse péniblement l'un contre l'autre, sur un

(a) Pline nous a donné peu de renseignemens sur la peinture en mosaïque des anciens.

Bulengerus, dans son traité *de Picturâ, plastice, et statuariâ*, a rassemblé, sur cet objet (chap. VIII), beaucoup de citations prises dans divers auteurs, mais sans plan et sans ordre.

Vasari, dans l'introduction de ses *Vies des Peintres* (chap. VI), donne la définition du travail de la mosaïque, et en cite quelques exemples.

Ciampini s'en est occupé d'une manière particulière, dans son ouvrage intitulé *Vetera monumenta*, imprimé de 1690 à 1699. Il a traité de l'invention de cet art, de ses dénominations et de son usage chez les anciens peuples, avec l'érudition et l'exactitude qui le distinguent. Il a donné de savantes notices sur les sujets des peintures en mosaïque qui ont orné les églises, et principalement celles de Rome et de l'Italie, depuis la liberté accordée au culte chrétien jusqu'au Xe siècle, sur les édifices qu'elles ont décorés, et sur les époques auxquelles elles appartiennent. Cet auteur, profondément instruit de tout ce qui concerne les rites ecclésiastiques, a exposé les faits, notamment dans les chapitres X, XI et XII, de la première partie (tom. I), d'une manière tellement claire et intéressante, que nous ne pouvons mieux faire que d'y renvoyer le lecteur.

Muratori a inséré dans la XXIVe de ses Dissertations sur les antiquités italiennes du moyen âge, quelques détails sur le même sujet.

Il cite plusieurs auteurs qui prouvent l'usage de la mosaïque, dans le moyen âge. L'un d'entre eux s'exprime en ces termes: *Plures ecclesiæ pavimentum habent, minutis lapillis stratum, exquibus per diversos colores historiales imagines et litteræ sunt formatæ.*

L'ouvrage le plus important pour l'histoire générale de cet art, et pour la chronologie des monumens de mosaïques antiques et du moyen âge, profanes et sacrés, ainsi que pour l'explication de ses divers procédés, est celui de Furietti, publié à Rome, en 1752, in-4°, avec des figures.

On peut voir aussi des recherches intéressantes sur les différentes espèces de mosaïque, et sur l'emploi que les anciens ont fait de ce genre d'ornement, dans l'ouvrage de M. de Laborde, dont la notice se trouvera ci-après.

Quant à ce qui concerne particulièrement les matières employées dans la mosaïque, Muratori a publié dans le tome II de son Recueil des *Antiquités italiennes*, un manuscrit du IXe siècle, où il est question de quelques moyens de colorer les pâtes employées dans ce travail, ainsi que les métaux.

Mais il restait encore beaucoup à desirer sur cette partie mécanique, telle qu'elle s'exécute aujourd'hui. M. Fougeroux de Bondaroy, de l'Académie des sciences, a parfaitement suppléé à ce qui nous manquait, par un Traité sur les mosaïques et sur les matières dont elles se composent, inséré dans son ouvrage intitulé *Recherches sur les ruines d'Herculanum*; Paris, 1770, in-8°.

Les Mémoires de nos académies fournissent aussi des observations utiles sur ces objets, et le tout enfin a été rassemblé dans l'article *Mosaïque* de l'ancienne Encyclopédie, et plus récemment dans le Dictionnaire d'*Antiquités*, et dans celui de *Peinture*, qui font partie de la nouvelle *Encyclopédie méthodique*.

(b) Sidonius Apollinaris disait de cet art: *Saphiretos flectit per prasinum vitrum lapillos.*

(c) *Aurea concisis surgit pictura metallis.*

C'est apparemment ce que voulait exprimer un de nos anciens romanciers, lorsqu'il disait

« De vers la ville sont torné,
« Et sont d'or musique aorné. »

champ dur comme ces matières mêmes? Est-ce là cette toile souple, qui permet au pinceau de la couvrir de couleurs disposées à s'unir, à se mêler au gré du génie de l'imitation.

Les difficultés que la Peinture éprouvait pour fondre les couleurs, avant qu'elle eût appris à employer l'huile, ces difficultés sont bien plus graves encore dans la mosaïque; elle ne les surmontera jamais.

Tel fut aussi, à ce qu'il paraît, le sort de la peinture à l'encaustique chez les anciens: il y a lieu de croire que cette manière de peindre ne parvint jamais à joindre le moelleux de la touche aux autres avantages qu'elle procurait à l'Art.

La mosaïque a le brillant éclat de l'encaustique qui plaît au premier aspect, mais qui laissant glisser la lumière, laisse échapper aussi quelquefois les objets à l'œil ébloui. Pour éviter cet inconvénient, la mosaïque doit occuper un champ vaste, où s'étendent de larges masses de clair et d'ombre, dont le passage soit assez net, pour qu'elle ne se trouve ni gênée dans ses moyens, ni contrariée dans ses effets. Il faut de plus que, dans ces grandes proportions, ses ouvrages soient vus de loin. Alors, sur la vaste surface d'une voûte telle, par exemple, que la coupole de Saint-Pierre, ou sur les murs des chapelles de ce temple immense, la mosaïque devient véritablement un ouvrage grandiose et magnifique: c'est dans ces occasions qu'elle se montre capable de retracer, sinon les finesses, du moins les principaux effets du coloris.

Quand la mosaïque a su de cette manière obvier à ces défauts, elle trouve dans les causes qui les produisaient, la source de quelques avantages. La dureté, l'inflexibilité des matières colorées qu'elle emploie, garantissent une longue durée à ses productions; le tems n'en altère point les teintes; l'air, l'humidité n'en font pas craindre la destruction; et, si elle en reçoit quelques atteintes, ses cubes de verre coloré ayant de l'épaisseur, on peut la réparer en la repolissant, et c'est avec une sûreté que n'admettent point les autres genres de peinture; car dans celui-ci, les contours et le champ ne pouvant changer, n'ont rien à redouter des idées arbitraires, ni de l'ignorance du restaurateur.

C'est dans la représentation des sujets religieux que cette fidélité conservatrice des types et des origines est principalement utile. S'il en résulte dans la composition et même dans les poses des figures quelque monotonie, les objets que le peintre a respectés, prêtent leur majesté aux productions de l'Art, et donnent à la mosaïque un caractère historique (*a*). Ses ouvrages deviennent dans les temples chrétiens, pour les rits et les costumes, une tradition peinte. Les tableaux en mosaïque font autorité. Les premiers de ce genre qui furent exécutés par les chrétiens, ont servi de loi aux maîtres grecs, dans les peintures sacrées des tems de la décadence.

Au surplus, si l'histoire de la religion reçoit des arts quelques services, la religion, qui répand aussi sur les arts de nombreux bienfaits, leur est utile particulièrement pour le maintien de leurs traditions et la conservation de leur histoire. Quand on observe dans la suite des siècles la destinée de leurs productions, on est bientôt convaincu du peu de durée de celles que les hommes ont employées à l'embellissement des habitations particulières, des plus vastes palais, et même des monumens de leur gloire: presque tout a disparu avec eux de la surface de la terre; il n'est resté que les monumens consacrés à leurs grandes affections, à ces impressions profondes communes à tous les peuples, à la religion enfin; c'est le culte religieux qui dans les tems les plus orageux, lorsque l'ignorance et la mauvaise foi répandaient par-tout les plus épaisses ténèbres, alimentait encore les arts par des travaux doublement utiles. Quand ils cessèrent d'embellir les demeures des hommes, ils trouvèrent un asile dans celles de Dieu. La suite de leurs ouvrages n'y a pas été plus interrompue, que ne se sont éteints dans le cœur de l'homme les sentimens d'espoir et de crainte qui le ramènent aux pieds de l'Eternel. C'est là que j'ai renoué le fil de leur histoire, et rempli la lacune qui semblait exister entre leur décadence et leur renouvellement. Déja les temples nous ont fourni d'utiles matériaux pour l'histoire de la décadence de l'Architecture et même de la Sculp-

(*a*) *Verum quidem est veteres christianos admodum sollicitos fuisse in usu retinendo sacrorum symbolorum, et imaginum pictorum, eaque sine ulla mutatione in integrum servasse, juxta majorum suorum praxin*, etc., Gori, *Thes. vet. Diptych.*, tom. III, pag. 58.

ture; nous allons y trouver, dans les productions de la mosaïque, des ressources plus abondantes encore pour l'histoire de la Peinture.

En effet, si la mosaïque a servi la religion en faisant passer jusqu'à nous la tradition des rits et des costumes ecclésiastiques, elle n'a pas été moins utile à l'Art, en conservant le dépôt de ses antiques principes; on en reconnait les traces à travers cette monotonie que j'ai dit qu'on pourrait reprocher aux artistes des tems d'ignorance: on verra même la lueur de cette faible lumière, transmise d'âge en âge, éclairer l'Art, au moment de sa renaissance, et assurer ses premiers pas.

Grâces à la fixité de ce genre de peinture, les personnages divins ou religieux qu'elle avait représentés, ont conservé, si ce n'est en tout, du moins dans la pose et dans l'agencement des draperies, le grand caractère qui les distinguait originairement; et l'on peut dire que la mosaïque moderne, considérée dans les ouvrages qu'elle a produits pour la religion chrétienne, s'est affranchie du tort dont Pline a accusé la mosaïque des anciens, celui d'avoir nui à la véritable Peinture, en usurpant sa place (Pline, XXXV, 1).

Les grands et nombreux ouvrages de ce genre exécutés à Rome en divers tems, nous donnent le moyen d'en offrir une série historique depuis l'époque de la décadence de l'Art jusqu'à son renouvellement (*a*). Les descriptions des six planches qui la composent feront connaître et la dégradation successive de la mosaïque pendant cette période, et les premiers simptômes de sa renaissance au XIV[e] siècle. Les morceaux que j'ai choisis à cet effet, et sur-tout ceux des cinq dernières planches, ont la plupart été publiés par Ciampini, dans l'ouvrage où il a exposé l'histoire des monumens chrétiens jusqu'au X[e] siècle; mais, comme ce docte et religieux auteur n'a pas toujours pu se procurer des dessins exacts, j'en ai fait faire de nouveaux sur les originaux mêmes, et souvent dans de plus grandes proportions que celles de ses gravures (*b*).

Il ne faut pas oublier que la mosaïque a dû subir le sort de la Peinture proprement dite; car se bornant le plus souvent, comme elle fait encore aujourd'hui, à copier des tableaux dans toutes leurs parties, et jusque dans le coloris, autant que les matières dont elle fait usage le lui permettaient, il est évident qu'elle devait s'élever ou décheoir au gré de ses modèles.

Le tems, également jaloux de la beauté de toutes les productions de l'ancienne Ecole Grecque, n'a laissé parvenir jusqu'à nous qu'un petit nombre de mosaïques antiques; mais nous ne douterons pas qu'il n'en ait existé d'aussi accomplies que les tableaux les plus achevés, si pour nous en assurer nous suivons la route où a pénétré le moderne historien de *l'Art des anciens*, quand il a voulu rendre sensible le mérite de la sculpture antique, remonter aux élémens du beau, et indiquer les époques des divers perfectionnemens.

(*a*) Quant aux noms des artistes en mosaïques, de divers tems, Pline nous apprend celui de *Sosus*, auteur du charmant tableau des colombes (XXXVI, 25); Winckelmann, celui de *Dioscoride de Samos*, auteur de deux tableaux à personnages, trouvés à Pompei, au royaume de Naples (lib. VII, cap. 4; et lib. XII, cap. 1).

Domenici dans ses *Vite de' Pittori Napoletani*, donne, d'après un ancien écrivain le nom de *Tauro*, à l'auteur d'une mosaïque qui fut placée dans une église bâtie à Naples, au tems de Constantin, et sur les ruines de laquelle a été élevée la cathédrale actuelle.

Nous verrons la mosaïque employée sous le règne des rois Goths, au V[e] et au VI[e] siècle; mais les noms des artistes ne nous sont point parvenus.

Il en est de même pour les ouvrages exécutés sous les rois Lombards, dans le VIII[e] siècle.

Muratori prouve, dans sa XXIV[e] Dissertation, que l'inscription suivante, donnée par Grutter, pag. 1168, est relative à des travaux du même genre, exécutés sous Luitprand, dans une église que ce prince fit bâtir en 725.

Ecce domus Domini perpulchro condita textu,
Emicat, et vario fulget distincta metallo,
Marmora cui pretiosa dedit museumque, columnas.
. . . . . . etc, etc.

Ce n'est que vers le XII[e] et le XIII[e] siècle, que l'on commence à rencontrer les noms des peintres en mosaïque joints à leurs ouvrages.

Ciampini a publié une mosaïque placée dans l'église de S[te] Marie, de Bethléem, dont l'auteur, artiste grec, se nommait Ephraïm (*de Sacr. edif.*, cap. XXIV, pag. 150).

Vasari, dans la vie d'Andréa Tafi, cite plusieurs ouvrages du même genre, où ce peintre florentin, et Apollonio, artiste grec, son maître, avaient pareillement tracé leur nom.

La liste chronologique des peintres en mosaïque, employés dans l'église de S. Marc, à Venise, depuis sa fondation, au X[e] siècle, jusqu'au XVIII[e], se trouve à la fin de l'ouvrage de Zanetti, intitulé *Pittura Veneziana*. Les plus anciens étaient des Grecs, qui formèrent des maîtres italiens.

Furietti, dans son traité que je viens de citer, et le P. della Valle, dans sa *Storia del duomo d'Orvieto*, donnent aussi la liste des maîtres qui ont travaillé aux magnifiques mosaïques dont ce monument est orné, ainsi qu'à la fabrication des émaux.

La famille des Cocchi, employée encore aujourd'hui dans l'atelier des mosaïques de S[t] Pierre, de Rome, est attachée à ce travail et à cette église depuis près d'un siècle.

M. Fougeroux, enfin dans le Traité déja mentionné, donne les noms des peintres en mosaïque les plus connus de ces derniers tems.

(*b*) Cet auteur a eu le soin de faire connaître les couleurs employées dans les costumes des divers personnages représentés sur les mosaïques dont il parle. Il joint aussi à ses notices de savantes explications, les unes tirées des saintes écritures, les autres relatives aux rits de la primitive église. J'ai parlé du coloris aussi souvent que cela m'a été possible; quant au surplus, on sent bien que je n'ai pas dû suivre cet auteur dans ses doctes commentaires.

C'est en ouvrant cette route qu'il a fait faire à la science chargée de donner de semblables explications, le plus grand pas qu'elle ait encore tenté : c'est par là qu'il a mérité le laurier qui couronne sa tête érudite. En arrivant à Rome, Winckelmann trouva ses prédécesseurs encore incertains sur l'explication des bas-reliefs dont cette ville était enrichie. Son regard pénétrant et éclairé par une étude approfondie de l'histoire et de la mythologie grecques, eut bientôt reconnu les sujets constamment retracés dans ces sculptures, soit qu'elles aient été apportées de la Grece à Rome, soit qu'elles y aient été exécutées par des artistes grecs, ou par des Romains leurs élèves : et il en donna de savantes démonstrations dans sa collection *de' Monumenti inediti.*

Or, les sujets de la plupart des mosaïques trouvées dans l'empire romain et dans ses colonies, sont puisés aux mêmes sources, c'est-à-dire, dans la mythologie et l'histoire. On y retrouve aussi les grands principes des compositions grecques, tant de sculpture que de peinture. C'est dans la disposition la même convenance, dans les formes la même grâce et la même noblesse; l'expression générale et souvent même l'expression particulière, y sont pareillement un produit de la correction du dessin, autant que le permet le défaut de flexibilité des matières de la mosaique

A l'égard du coloris, il faut attribuer le caractère distinctif de celui des mosaiques antiques, au principe sage qui détermina les artistes grecs à se borner à ce que j'appellerai ailleurs le *coloris historique.* C'est aussi par l'influence nécessaire de ce génie d'imitation que la mosaique moderne a donné à son coloris plus ou moins d'éclat, suivant les progrès que nos Ecoles ont obtenus dans cette partie séduisante de l'Art.

[illegible]

La planche XIII a été composée dans la même intention que celles qui se trouvent placées a la tête de chacune des trois grandes divisions de cette histoire. Elle offrira des exemples de la perfection ou etaient parvenus les artistes anciens, et donnera, par le choix des sujets, la preuve de l'origine hellénique de chaque ouvrage.

La force et la valeur d'Hercule, si souvent utiles, suivant les fables grecques, au soutien des mortels contre la vengeance des dieux irrités, se trouvent représentées dans le N° 6. Il est gravé d'apres une mosaique du travail le plus fin, qui appartient à la villa Albani, et que Winckelmann a publiée et expliquée dans ses *Monumenti inediti*, pag. 90, pl. 66. On y voit Hercule délivrant Hésione, fille de Laomédon, roi des Troyens, qu'un oracle destinait à être dévorée par un monstre marin, en expiation de l'ingratitude de son père envers Neptune. Hercule, satisfait de sa victoire, parait laisser au jeune Télamon le plaisir plus doux d'en goûter les fruits avec Hésione. La vigueur et la tranquillité du héros sont egalement bien exprimées.

J'ai placé au-dessous, N° 9, un sujet à-peu-près semblable; il représente Persée délivrant Andromède. L'original n'est point une mosaïque; c'est le beau bas-relief, connu dans la collection du Capitole. Mais j'ai voulu, en le rapprochant du précédent, montrer que la mosaique grecque a pu quelquefois être inspirée par les productions de la Sculpture, ainsi qu'elle l'a été dans une infinité d'occasions par celles de la Peinture

Celle-ci à son tour imitait aussi la mosaique : c'est du moins l'opinion que paraissent s'être formée les auteurs des explications des peintures antiques, découvertes aux environs de Naples, lorsqu'ils nous disent (tom. IV, pag. 257, N° 2) qu'ils ont vu parmi ces monumens, un morceau de mosaïque du meilleur goût, et portant le nom de l'artiste, dont une peinture absolument semblable, trouvée dans le même lieu, était la copie. Ces savans écrivains n'ont point indiqué le sujet commun à ces deux ouvrages. On peut seulement remarquer que celui qui est tiré de l'histoire d'Andromède, se trouve deux fois dans la collection d'Herculanum (tom. IV, pl. 7 et 61), et que celui d'Hésione s'y trouve aussi (tom. IV, pl. 62). Philostrate fait mention des exploits d'Hercule et de Persée en faveur de deux jeunes princesses, comme d'une réminiscence d'anciens tableaux.

Il parait d'ailleurs que, dans tous les tems, les artistes qui se sont appliqués à la mosaique, en-

tièrement occupés du travail matériel de cette espèce de peinture, ont laissé à d'autres, comme ils font encore aujourd'hui, le soin de penser et d'inventer.

C'est ainsi que les graveurs en pierres, des Écoles antiques, fiers de leur merveilleuse habileté dans l'exécution, se contentaient le plus souvent de recevoir leurs sujets du génie des sculpteurs, se persuadant avec raison que, pour parvenir avec eux à l'immortalité, il leur suffisait de bien copier les statues ou les bas-reliefs qui la garantissaient à ces habiles maîtres.

Les courses du cirque étaient trop conformes au goût des Romains, pour qu'ils ne se plussent pas à en tracer des images de toutes les manières possibles. On en trouve des représentations exécutées même en mosaïque, dans les pavés des thermes et des autres édifices publics dont la forme oblongue était analogue à celle des cirques.

En 1799, on a découvert une mosaïque de ce genre (*a*), dans un village d'Espagne, nommé *Santiponce*, et situé près de Séville, sur l'emplacement de l'ancienne *Italica*, ville de la Bétique, célèbre pour avoir été la patrie des empereurs Trajan, Adrien et Théodose. Au milieu de cette mosaïque est représenté un cirque, dans sa forme prolongée, avec toutes les parties de son architecture intérieure. Sur les trois côtés du cirque règne un double rang de compartimens, dans lesquels se trouvent les bustes des neuf Muses, des animaux, diverses figures allégoriques, et les saisons de l'année, distinguées par des couleurs conformes à celles des quatre fameuses factions des cirques. Ce que j'en ai fait graver sous le N° 7, est pris dans les figures des Muses, et dans quelques ornemens des bordures. Le style ne permet pas de placer cet ouvrage avant la fin du IIIe siècle. Peut-être même appartient-il à une époque moins ancienne.

L'enlèvement d'Europe, sujet riant, que les Grecs ont reproduit dans tant de pièces de vers, tant de tableaux, de bas-reliefs et de pierres gravées, ne pouvait échapper à la mosaïque. Celle que nous donnons sous le N° 8, représente le moment où le dieu vient de s'élancer dans les ondes (*b*).

Hercule, ses faits héroïques et ses erreurs mêmes, n'ont pas donné lieu à moins de chefs-d'œuvre que le sujet précédent. Il n'est aucune manière d'en rappeler le souvenir qui n'ait été mise en usage. Nous voyons ici, sous le N° 11, le fils d'Alcmène tenant une quenouille à la place de sa massue. L'Amour, auprès de lui, enchaîne un lion. Ce sujet est aussi moral qu'il est agréable. La philosophie, chez les Grecs, savait appeler tous les arts à son secours, pour exprimer ses pensées.

Le N° 10 nous offre une composition d'un autre genre. Des lions et des tigres ont combattu contre des centaures. La victoire a été partagée. Les ennemis se poursuivent encore les uns les autres. Un tigre déchirait un centaure au pied d'une colline, lorsqu'au détour de la plaine un autre centaure arrive, tenant de ses deux mains un énorme fragment de rocher.

Quadrupedante putrem sonitu quatit angula campum.

Le tigre l'entend, il se retourne, rugit, et demeure cependant attaché à sa proie; les deux mouvemens, les deux volontés, sont parfaitement exprimés dans son attitude; mais ce qu'il est impossible de décrire, c'est le sentiment d'indignation qui se peint sur la physionomie du lion expirant aux pieds du même centaure; on croit voir qu'il est étonné de perdre la vie, et l'on s'étonne aussi qu'un lion puisse la perdre. Quoi de plus digne d'un art qui met à profit la dureté et l'éclat des pierres? Quel emploi pouvait mieux convenir pour de tels agens? Si les lions et les tigres savaient peindre, dirait La Fontaine, ils auraient peint ce tableau.

Les Grâces elles-mêmes ont sans doute tracé celui du N° 14. Sur les bords d'un beau vase plein

(*a*) M. Alexandre de La Borde, fils et frère d'hommes de ce nom dont la perte a obtenu du public de justes regrets, a fait graver cette mosaïque en entier, en 1802, d'après ses propres dessins; il a joint au tableau principal quelques détails gravés dans un plus grand format; les planches imprimées en couleurs reproduisent les teintes de l'original, ces magnifiques gravures sont accompagnées d'un texte, où l'auteur très jeune encore, a donné de savantes explications sur la ville antique d'*Italica*, sur les jeux du cirque, sur la peinture en mosaïque des anciens, et sur quelques monumens de ce genre qui n'ont point encore été publiés. L'ouvrage est imprimé avec les caractères de M. P. Didot, et compose un volume in-fol., de format atlantique, aussi beau dans l'exécution, qu'intéressant par le sujet.

(*b*) Ovide semble avoir inspiré l'artiste, ou peut-être c'est d'après ce tableau qu'il a dit

. . . . . *Ubi magni filia regis*
Ludere virginibus tyriis comitata solebat.
. . . .
. . . . *Mediique per æquora ponti*
Fert prædam.

d'eau, se voient quatre colombes, qui viennent y boire ou s'y baigner. L'élégance de leurs formes, la variété de leurs plumages, la naïveté de leurs mouvemens, tout y représente fidèlement le tendre oiseau de Vénus. Un bain destiné aux compagnes de la belle déesse n'offrirait rien de plus agréable.

Le tableau où deux nymphes de la mer sont peintes se jouant avec un cheval marin, gravé sous le N° 13, fait admirer la même élégance. Apulée suppose que les appartemens de Psyché étaient ornés de peintures en mosaïque: celle-ci aurait été digne d'y obtenir une place. Elle n'est exécutée, ainsi que celle des colombes, qu'avec des pierres d'une petitesse extrême, et elle montre jusqu'où l'art de la mosaïque pouvait porter les effets pittoresques sans le secours des émaux.

Le beau travail des masques scéniques du N° 12, d'un dessin plus savant, et d'une expression plus prononcée, nous prouve que le talent ne connaissait aucune borne dans cette partie de l'Art. Cette mosaïque a dû décorer une salle destinée à des représentations théâtrales.

Le grand principe de la convenance qui doit exister entre les sujets des compositions pittoresques, et les lieux pour lesquels ils sont destinés, ce principe suivi dans les Ecoles antiques des Grecs, fut maintenu soigneusement dans celles des Romains, et on le retrouve dans les mosaïques employées à l'embellissement des voûtes, des murailles et des pavés de leurs édifices, travaux qu'il faut regarder comme du second âge où a brillé cette branche de la Peinture.

Le N° 15, trouvé dans les thermes d'Antonin Caracalla, formait vraisemblablement le pavé d'une salle de bains. Tout y est relatif à l'empire des eaux: des nymphes, des amours, nous présentent l'emblème de la fécondité de l'élément humide; c'est le trident de Neptune qui sépare les compartimens; des monstres marins en occupent le champ, et de leurs queues ondoyantes ils remplissent les angles.

Nous avons vu que les chrétiens, pour rendre hommage aux vertus héroïques des morts, employèrent des peintures à fresque, à l'instar de celles qui au tems du paganisme ornaient les chambres sépulcrales de leurs ancêtres, en leur prescrivant seulement des sujets différens. Ils firent aussi usage de la mosaïque dans les catacombes; mais les travaux de ce genre y furent toujours rares et nullement précieux. Le peu d'aisance dont jouissaient les premiers chrétiens, et la nécessité de tenir secrets ces honneurs accordés aux martyrs d'un culte proscrit, ne leur permettaient ni d'employer des artistes du premier mérite, ni de multiplier des ornemens qui exigeaient des dépenses et un tems considérables.

Les deux principaux auteurs à qui nous devons la collection la plus considérable des monumens exécutés dans les catacombes, n'ont publié aucune mosaïque, si l'on excepte un ou deux monogrames: ils disent seulement en avoir apperçu des traces sur quelques murs ou quelques tombeaux ruinés.

Dans les longues recherches que j'ai faites moi-même au sein de ces souterrains, je n'ai trouvé que les fragmens dont je donne ici des gravures. Ce sont des débris de quelques images religieuses, et des inscriptions écrites en pierres de couleurs. Ces fragmens occupent l'extrémité inférieure de la planche, sous les N° 16, 18, 24, 27 et 29. La Table des planches en donne une indication détaillée.

Ces monumens forment, avec ceux qui les précèdent, une disparate étrange au premier coup-d'œil; mais, si l'on y réfléchit, le changement ne paraîtra pas plus grand que celui qui s'opérait alors dans l'esprit humain, par l'établissement du christianisme. L'ordre historique qui est subordonné à celui des tems, offre un grand intérêt dans sa marche comparative.

Quoi qu'il en soit, ces mosaïques, recueillies dans les catacombes et dans les plus anciennes églises, montreront quel fut l'état de l'Art dans la transition qui s'opéra entre celles du bel âge, et celles des siècles de la décadence, jusqu'au renouvellement. Les cinq planches suivantes sont destinées à mettre sous les yeux les preuves successives de cette décadence, depuis le IVe siècle jusqu'au XIVe.

Un si grand changement est un effet bien notable du sentiment naturel qui conduit les hommes

d'un usage à un autre. Les variations et l'enchaînement des idées et des habitudes humaines, quel qu'en soit l'objet, se manifestent particulièrement dans l'emploi que les peuples ont fait des beaux-arts pour les exprimer: le tableau de leurs productions en tout genre met au grand jour le tissu successif des pensées qui les ont dirigés, des opinions et des mœurs auxquels ils ont dû se conformer

Les Gentils ornaient les voûtes, les murs et les pavés de leurs temples, avec des mosaïques propres à leur rappeler les bienfaits ou les vengeances de leurs dieux: quand ils eurent embrassé le christianisme, des objets semblables se reproduisirent dans les mosaïques qui décorèrent les édifices consacrés à la nouvelle religion; mais ce fut au vrai dieu que s'adressèrent ces hommages.

Devenus libres dans l'exercice du culte qu'ils avaient dérobé long-tems à l'œil de la tyrannie, sous l'ombre des tombeaux, ils y apportèrent un empressement inexprimable: ce fut une nouvelle et vive jouissance pour des âmes pleines de ferveur. A la place des peintures que d'une main tremblante ils avaient tracées à la lueur des flambeaux, sur l'enduit mal affermi des murailles obscures des catacombes, ils se familiarisèrent dans la pratique de la mosaïque, avec l'emploi d'une matière solide et brillante, pour embellir les temples qu'il leur était enfin permis d'élever.

Ils avaient pris pour modèles dans la décoration des catacombes celle des chambres sépulcrales en usage sous le paganisme: ce furent les voûtes en berceau des thermes et des basiliques, qui leur servirent de guides pour la forme et pour l'ornement des voûtes et des tribunes des temples nouveaux

Ils y répétèrent d'abord quelques uns des sujets tracés dans les catacombes, et qu'ils avaient puisés dans l'ancien Testament; mais bientôt, pour célébrer plus particulièrement la victoire que l'auteur de la religion nouvelle avaient remportée sur les faux dieux dont le paganisme avait osé faire ses rivaux, ils choisirent les sujets de leurs mosaïques dans les actes relatifs à sa naissance, à ses prédications, à sa mort, à son retour dans les cieux. On retrouve dans de grandes compositions, les allocutions fréquentes de Jésus-Christ à ses disciples; les images des apôtres, qui l'avaient constamment suivi; le signe de sa tendre vigilance pour les fideles, sous l'emblème du bon-pasteur; celui de ses souffrances; son ascension glorieuse, et son triomphe dans le palais de son père. Les confesseurs et les martyrs de sa foi, les évangélistes, garans de sa doctrine, les saints et les anges, composent sa cour céleste; le globe terrestre y devient l'appui de ses pieds; il rend à la mère qu'il avait bien voulu choisir parmi les mortelles, des honneurs divins.

Ces compositions furent d'abord une sorte d'imitation des plus beaux modèles antiques. On reconnaît ce génie imitatif dans quelques unes des mosaïques, qui règnent au-dessus de l'entablement, de l'un et de l'autre côté de la grande nef, dans la belle église de Ste Marie majeure, à Rome. Cette mosaïque est assurément une des plus étendues qui existent. Quoiqu'elle date du Ve siècle, et que par conséquent elle soit de beaucoup postérieure à la colonne Trajane, on ne peut douter que la manière dont l'histoire de cet empereur est sculptée sur ce dernier monument, n'ait été présente à l'esprit des artistes chargés de l'exécuter, et qu'ils n'aient eu l'intention de s'en rapprocher dans la représentation de quelques uns des faits de l'ancien Testament. C'est ce que l'on peut remarquer sur les planches XIV et XV.

Pl. XIV.
Peintures en mosaïque de l'église de Ste Marie majeure, à Rome, mises en parallèle avec des bas-reliefs de la colonne Trajane
Ve siècle.

On voit sur la planche XIV, N° 1, d'après un des bas-reliefs de la colonne Trajane, gravée par Pietro Sante Bartoli, l'armée de Trajan assiégeant une place, et combattant en présence et par l'inspiration de Jupiter. Les mosaïques N° 2 et 3 nous présentent Josué qui, animé par l'apparition du dieu des armées, forme le siege de Jéricho.

Dans le bas-relief N° 4, des éclaireurs expédiés par Trajan, viennent lui rendre compte de leurs découvertes; dans les mosaïques N° 5 et 6, ce sont les espions envoyés à Jéricho, qui s'échappent de la maison de Raab, pour venir informer Josué du succès de leur mission

Pl. XV.
Autres mosaïques de Ste Marie majeure, mises en parallèle avec des bas reliefs de la colonne Trajane.
Ve siècle.

La partie supérieure de la planche XV nous montre, d'après les bas-reliefs de la même colonne, N° 1, 2 et 3, Trajan accueillant avec clémence les députés d'une ville soumise, et recevant successivement les hommages d'un roi vaincu, et ceux qu'on lui rend à son retour à Rome. Il offre un sacrifice aux dieux; le spectacle en est très beau; la pompe des cérémonies religieuses, et l'appareil des marches militaires contribuent à la richesse de l'ensemble.

Les trois tableaux en mosaïque gravés au-dessous, offrent des sujets analogues à ceux-ci; les N° 4 et 6 rappellent la clémence d'Esau a l'égard de son frère Jacob, dont il avait lieu d'être si mécontent il a reçu ses envoyés avec bonté; il le relève et l'embrasse. Sous le N° 5, on voit le retour d'Abraham après sa victoire sur les cinq rois; Melchisedech vient au-devant de lui, et lui offre le pain et le vin: *erat enim sacerdos altissimi.*

Les quatre petites gravures au simple trait, cotées 7, 8, 9 et 10, dont les sujets sont expliqués dans la Table des planches, reprendront leur place dans la suite de l'histoire de la Peinture, aux VIIIe et XIe siècles. Elles sont rappelées ici pour prouver que l'identité des sujets dicte souvent des compositions à-peu-près semblables, malgré la difference des tems, la diversité des personnages, et la distance des lieux.

Les différences qui se font remarquer dans la manière de traiter des sujets de même nature, entre l'un des meilleurs monumens du bel âge de l'Art chez les Romains, et un ouvrage du IVe et du Ve siècle, nous montrent la décadence que la Peinture éprouvait dans toutes ses branches, et particulièrement dans la mosaïque. Le mal empira de plus en plus. C'est ce que nous allons reconnaitre dans les trois planches suivantes

Les sujets de tous les tableaux que ces planches retracent, les lieux pour lesquels ils furent exécutés, leurs dates, et les écrits modernes où il en a été fait mention, tout cela est indiqué dans la Table des planches. Je puis donc me borner ici à quelques observations relatives à la dégradation de l'Art dans les deux parties qui appartiennent le plus particulièrement à l'esprit, l'invention et l'ordonnance.

Pl. XVI.
Peintures en mosaïque de diverses églises de Rome et de Ravenne
du IVe au VIe siècle.

Ce qu'on remarquera de plus digne d'éloges dans cette planche et dans la suivante, c'est le desir que ne cessèrent de manifester les chretiens d'employer l'art à honorer la divinité.

On verra que, dans le IVe et le Ve siècle, l'auteur de la peinture désignée par le N° 1, sut encore donner de la dignité à la tête du Christ, et celui du N° 2, une sorte de majesté à l'ensemble de la figure de ce personnage divin.

Dans le N° 4, représentant les deux annonciations, celle que le Saint-Esprit fait à la Vierge, sous la forme d'une colombe, celle que des anges font à Zacharie au sujet de la naissance de St Jean, on remarque avec plaisir des mouvemens vrais. La même observation se réitère dans la figure du bon-pasteur, sous le N° 5.

Toute la pompe d'un triomphe céleste est déployée dans la composition de la mosaïque du N° 6. Cette mosaïque décore l'église dite de St Paul hors des murs de Rome. Elle orne cette partie intérieure de l'édifice, que les chretiens appelèrent l'*arc triomphal*; et qui, placée dans ce temple ainsi que dans la plupart des basiliques et des principales églises, au-dessus du maitre-autel, terminait majestueusement la grande nef, et précédait l'arc de la tribune. Ces deux arcs, enrichis l'un et l'autre de mosaïques sur leurs faces extérieures et intérieures, s'offraient ordinairement aux regards des fidèles dès l'entrée du temple. Le Sauveur paraît sur cet arc triomphal dans toute sa gloire, recevant sur son trône les hommages et les adorations des habitans des cieux : *solio medius consedit avito.* C'est ainsi qu'après leurs victoires, les empereurs en retrouvaient les images consacrées sur les arcs de triomphe que leur érigeait la reconnaissance des peuples.

Au VIe siècle, dans des emplacemens et des sujets semblables, les N° 9, 10, 11 et 12, présentent déja beaucoup moins de magnificence. Dans le premier de ces tableaux la composition est tellement

simple qu'on peut l'accuser de pauvreté: dans le second, le peintre ignorant a commis la faute de placer Abel au lieu d'Abraham, recevant de Melchisedech l'offrande des pains; et dans tous enfin si à cause du mécanisme de la mosaïque la dégradation s'apperçoit moins dans les détails et dans l'exécution, elle devient déja très sensible dans l'ensemble, c'est-à-dire, dans l'invention et dans l'ordonnance.

Pl. XVII
Suite de peintures en mosaïque, tirées des églises de Rome.
Du VIIe au IXe siècle.

Au VIIe siècle, la mosaïque, s'il en faut juger par celle du N° 1, n'offre plus l'unité qui donnoit un aspect majestueux aux compositions plus anciennes. Le Christ s'y voit encore dans l'action de bénir, mais sa figure, à mi-corps seulement, est sans dignité, et se trouve confondue pour ainsi dire avec les images emblématiques des évangélistes et celles d'une foule de saints personnages qui l'accompagnent, et qui remplissent le principal espace. On commençait aussi à la même époque, à représenter dans les églises, des objets d'un culte particulier. Les N° 2, 3 et 4 nous donnent des images de Ste Agnès, de St Sébastien, et de Ste Euphémie.

Au VIIIe siècle, l'inattention et l'ignorance confondaient souvent dans une même composition des objets étrangers les uns aux autres. En rendant à la Vierge, dans le N° 8, les hommages dont l'hérésie avait tenté de la priver, on a placé auprès d'elle des figures qui n'ont pas assez d'analogie avec le sujet; et le N° 10, nous présente dans un seul et même cadre trois sujets différens et disparates même en quelque sorte, tels que l'annonciation, la nativité et la transfiguration de Jésus-Christ.

Charlemagne, qui avait admiré le bel effet des mosaïques dans les églises de Rome, en fit exécuter plusieurs dans la basilique qu'il construisit à Aix-la-Chapelle. Le N° 12 représente celle dont il orna la voûte octogone qui couvre le centre de cet édifice.

Ce prince devint lui-même le sujet d'un des ouvrages de ce genre les plus remarquables et les plus célèbres; c'est une mosaïque, gravée ici sous le N° 9, où il est représenté recevant un étendard des mains de St Pierre. Ce monument, connu sous la dénomination de *mosaïque du Triclinium*, a donné lieu à plusieurs dissertations intéressantes; il se voit près de Saint-Jean-de-Latran, dans l'abside du triclinium que le pape St Léon ajouta au palais patriarchal de Latran, pour la célébration des Agapes. C'est aux soins du cardinal François Barberini que l'on doit la conservation de cette mosaïque, dont il fit restaurer les parties endommagées par le tems.

Des images sacrées et profanes, appartenant à des âges différens, s'y trouvent réunies à la représentation de la mission que le Christ donne à ses apôtres. A droite, et hors de l'arc, Jésus, d'une main, remet les clefs à St Pierre, et de l'autre donne un étendard à Constantin-le-Grand: à gauche, St Pierre accorde le *pallium* à St Léon, et présente un étendard à Charlemagne, apparemment comme un signe de sa reconnaissance pour la protection que ce monarque accordait au saint siège, à l'exemple de Constantin.

Une composition singulière se fait remarquer dans le N° 11, qui est un ouvrage du IXe siècle. Le sujet est puisé dans l'Apocalypse, c'est une allégorie représentant la cité sainte et ses heureux habitans.

A cette époque, la ferveur des chrétiens pour le culte de la Mère de Dieu croissait de plus en plus. Les hommages qu'on lui rendait n'étaient plus séparés de ceux qui s'adressaient au maître du monde. La preuve de ce zèle éclata de toutes parts dans les mosaïques exposées à la vue des fidèles, et particulièrement dans celles que l'on plaçait sur les lieux les plus apparens des églises, tels que l'arc triomphal ou l'arc de la tribune, ou l'intérieur de cette même tribune qui terminait l'église. J'en donne des exemples dans les mosaïques N° 13, 14 et 15, tirées de quelques unes des anciennes basiliques de Rome.

Mais, si l'on retrouve dans ces ouvrages la matière brillante des chefs-d'œuvre de l'antiquité, on y chercherait en vain les beautés essentielles de l'art. La monotonie de l'ordonnance, et celle des poses, la plupart perpendiculaires et sans mouvement, détruisent tout intérêt. On remarque seule-

ment que les personnages choisis en général parmi les habitans des cieux, ou parmi ceux des mortels que leurs vertus doivent y conduire, ne manquent pas de grâce, de cette grâce naïve et simple dont la vérité forme le principal caractère, et qui donne à l'esprit une idée juste des objets paisibles qu'elle veut caractériser. Les draperies, imitées des costumes orientaux, ne sont pas non plus dépourvues de mérite; on y retrouve un certain grandiose, une espèce de majesté, que l'Ecole grecque a toujours conservés

C'est par-là que nous verrons les maîtres de cette Ecole, spécialement chargés à Rome et dans le reste de l'Italie des travaux en mosaique, y devenir utiles au renouvellement de l'Art, quoiqu'ils fussent tombés dans une dégradation extrême. Les fruits que la Peinture retira de leurs services, malgré cette décadence, ne furent pas dus seulement à la connaissance des procédés mécaniques de la mosaïque: dans ces tems malheureux, tandis que tout s'altérait ailleurs sous la main incertaine des peintres, les artistes grecs conservaient dans les formes du corps de l'homme, ainsi que dans les draperies, une partie des bons principes, grâces aux mosaïques anciennes, qui leur offraient de bons modèles dans une parfaite intégrité.

Pl. XVIII
Autres peintures en mosaïque, de Rome, de Venise, et de Florence.
Du Xe au XIVe siècle.

On reconnaît quelques traces de ces principes antiques, dans les mosaiques de la planche XVIII, exécutées par des peintres grecs, à Venise et à Florence, malgré les signes de la décadence qui s'y trouvent en grand nombre.

Appelés à Venise par un effet de la domination que cette ville exerçait sur une partie de la Grèce, et des liaisons de commerce qui existaient entre les deux pays, plusieurs de ces maîtres y fondèrent, vers le XIe siècle, une Ecole où se formèrent non seulement des Vénitiens, mais encore des Florentins, qui portèrent ensuite dans leur patrie l'Art et l'usage de la mosaïque.

Vers la fin même de ce siècle, on employa aussi des maîtres grecs à des ouvrages de mosaïque, dans d'autres parties de l'Italie: de ce nombre furent ceux que, suivant le témoignage de Léon d'Ostie (liv. III, chap. 28), Didier, abbé du Mont-Cassin, fit venir de Constantinople, lorsqu'en 1066, il s'occupait de la construction de son monastère (a).

Les auteurs de l'histoire byzantine font mention des nombreux travaux de ce genre, exécutés dans l'empire grec à toutes les époques. Ils nous apprennent que, parmi les magnifiques ouvrages dont Constantin et ses successeurs embellirent la capitale et les principales villes de leurs vastes états, la mosaïque fut particulièrement prodiguée: on voyait entre autres, à Constantinople, quatre images de Constantin et d'Hélène, d'une mosaïque composée de verres colorés et dorés: Hélène avait aussi des portraits dont la mosaïque était argentée.

Les figures du Christ, celles de sa mère, des apôtres, et de la croix, se multiplièrent dans les églises, et même dans les palais impériaux élevés par Constantin, Justinien, et Justin II.

Les incendies, les tremblemens de terre, et sur-tout l'établissement de la religion de Mahomet, qui n'admet pas les images, ont détruit tous ces travaux: il n'en reste de traces que dans le temple de Ste Sophie, sous l'arc, et dans les pendentifs de la voûte.

Les édifices bâtis par les Grecs aux VIIe et VIIIe siècles, reçurent de semblables embellissemens; mais les Iconoclastes exercèrent contre cette espèce d'image, jusqu'à la fin du règne de Théophile, la fureur qui les animait envers toutes les productions de la Peinture en général.

Au IXe siècle, Basile le Macédonien porta son attention sur les anciennes mosaïques, et son zèle religieux en fit rétablir un grand nombre.

(a) On sait à combien de discussions a donné lieu le passage de la chronique, où il est dit que, depuis plus de 500 ans, l'usage de peindre en mosaique était interrompu en Italie: *Magistra latinitas illam intermiserat.*

C'est en appliquant cette assertion à des lieux particuliers et non à l'Italie entière, qu'il est possible de la concilier avec la vérité des faits, et de terminer la controverse. Il est certain que la connaissance des travaux de la mosaïque n'avait jamais été perdue en Italie. Nous venons de voir qu'à Rome, depuis que la liberté a été accordée au christianisme, jusqu'à nos jours, cet art a été plus ou moins employé, dans chaque siècle, à l'ornement des temples, soit, comme le style des productions ne permet pas d'en douter, qu'elles aient été exécutées par des maîtres grecs, ou qu'elles soient l'ouvrage d'Italiens instruits auprès d'eux.

Dans le Xe et le XIe, ce genre de peinture continua d'être cultivé à Constantinople, ainsi que je viens de le dire, en parlant de l'abbé du Mont-Cassin, et de l'église de St Marc de Venise. Les chroniques du XIe et de la fin du XIIIe siècle nous l'attestent; elles ont même conservé les noms de quelques maîtres, tels que Pietro, qui travaillait en 1158, et Apollonio, qu'Andréa Tafi, son élève, conduisit en Toscane en 1250.

Ce fut vers le même tems que Guillaume-le-Bon, roi de Sicile, dont la possession venait d'être enlevée aux empereurs d'Orient, employa des artistes grecs à couvrir de mosaïques les murailles intérieures de l'église qu'il fit élever à Morréale, avec la plus grande magnificence.

On ne peut douter enfin que jusqu'à la destruction de l'empire grec, tous les princes qui ont occupé le trône de Constantinople, n'aient fait servir la mosaïque à l'embellissement des temples et des palais.

Mais je reviens à l'Italie.

Le style des mosaïques exécutées dans les églises de Rome, aux XIIe et XIIIe siècles, et les noms de leurs auteurs, tous originaires de la Toscane, prouvent que tous ces artistes avaient puisé leur instruction à la même source, c'est-à-dire aux Ecoles des Grecs.

On le reconnait sur-tout à Ste Marie *in Trastevere*, et à Ste Marie majeure. Les tribunes de ces deux églises sont d'une construction très ancienne; mais elles ne furent ornées qu'à l'époque dont je parle, des mosaïques que j'ai fait graver sous les No 6 et 18. Ces églises portant le titre de *Sainte-Marie*, il était naturel que l'exaltation de la Vierge devint le sujet de l'un et de l'autre ouvrage. On voit la Mère de Dieu, dans les deux compositions, élevée au plus haut des cieux, assise à côté de son fils, et couronnée par ses mains.

Les images du Christ, qui s'y font remarquer, et plus particulièrement encore celles qu'on voit isolées, dans les mosaïques gravées sous les No 7, 9 et 12, annoncent, par une sorte de majesté qui se fait remarquer sur-tout dans cette dernière, que dès les dernières années du XIIIe siècle, et au commencement du XIVe, la mosaïque participait à l'amélioration qu'éprouvaient alors tous les genres de peinture. Il existe encore des ouvrages considérables exécutés à cette époque pour la décoration extérieure de l'ancienne façade d'entrée de la même église de Ste Marie majeure. J'en donne la gravure sous le No 19. Ils sont dus au Florentin Gaddo Gaddi; ce maître avait reçu sa première éducation dans les Ecoles des peintres grecs; mais, devenu ensuite élève de Cimabué, il avait joint de meilleurs principes aux leçons qu'il avait d'abord puisées auprès d'eux. On le reconnait dans les ouvrages de lui, qui subsistent à Florence, comme dans les deux têtes tirées de la mosaïque No 19, que j'ai marquées ici chacune d'une étoile: le dessin en est bon, et elles ne manquent pas d'expression.

Ce fut enfin des mains de Giotto, premier restaurateur de l'Art moderne, qu'on vit sortir, vers le même tems, une mosaïque qui, par une composition ingénieuse et pittoresque, et par un dessin plus correct, fixe l'époque du renouvellement de ce genre de peinture. Elle est connue sous la dénomination de *Barque de Giotto*. Elle a été souvent restaurée, et transportée d'un lieu dans un autre; mais on y remarquait dès l'origine, suivant le témoignage de Vasari, un assortiment de couleurs tellement intelligent, et un si juste accord entre le clair et l'ombre, que l'ensemble présentait à l'œil un relief auquel le travail du pinceau pourrait à peine atteindre. Elle est représentée ici sous le No 20.

Florence continua après ce maître de cultiver l'art de la mosaïque. D'habiles artistes se formèrent aussi à Sienne et à Orviète: c'est même dans cette dernière ville, et sur la façade de sa très célèbre église cathédrale, que furent exécutés les travaux les plus considérables de ce siècle (*a*).

Au XVe, sous les règnes des papes Martin V, Nicolas V et Sixte IV, la mosaïque fut employée à l'embellissement de plusieurs églises.

C'est sur-tout à Venise que, dans ce même siècle et au suivant, elle produisit un grand nombre

(*a*) On peut consulter à ce sujet l'ouvrage du père Della Valle, intitulé *Storia del duomo di Orvieto*; Roma, 1791, in-4°, qui est orné de beaucoup de figures.

d'ouvrages très importans, et que par ce moyen elle devint utile même aux progrès que fit alors la Peinture proprement dite. L'auteur de l'excellent traité *della Pittura Veneziana* a recueilli des détails historiques fort curieux, sur les travaux immenses de ce genre, exécutés dans le magnifique temple de S[t] Marc et ailleurs. On trouve dans cet ouvrage non-seulement les noms des meilleurs maîtres en mosaïques, mais encore ceux des peintres qui leur fournissaient des *cartons*. C'est parmi ces derniers qu'on remarque avec tant d'intérêt celui du Titien, qui a été, dit Vasari, la principale source de tout ce que Venise a produit de beau dans ce genre: *quasi buona e principal cagione*.

D'après de tels modeles, la mosaique ne pouvait manquer de se perfectionner: aussi est-ce de cette dernière époque, qui est en même tems celle du renouvellement général de l'Art, que date son troisième âge. C'est ici par conséquent que je dois terminer l'histoire de la mosaique, puisque, d'après le plan que je me suis proposé, je n'ai pas porté plus loin celle des deux autres branches de la Peinture (*a*).

PEINTURE EN MINIATURE

SUR LES MANUSCRITS.

Jaloux de faire connaître l'état de la Peinture à toutes les époques de sa décadence, et dans tous les genres d'ouvrages où elle peut s'exercer, je n'ai pas dû négliger de la considérer dans les manuscrits, où elle joint ses signes parlans à ceux de l'écriture. C'est là, en effet, que l'art de peindre semble mériter plus justement encore que celui de tracer des caractères alphabétiques, le nom d'art ingénieux qui donne de la couleur et du corps aux pensées; là il prête un corps à tous les sentimens, à toutes les passions; il nous transporte dans des lieux, dans des tems éloignés de nous, et nous rend présens à des actions qu'un simple récit nous aurait retracées d'une manière bien moins vive et bien moins touchante.

Premier interprète des hommes, la Peinture précéda vraisemblablement la langue parlée et certainement toutes les langues écrites (*b*); elle fut le fondement de ces dernières, et lorsqu'enfin, dans l'usage ordinaire, elle eut cédé la place à cette sublime invention de l'esprit humain, elle devint un art particulier, et se créa des règles qui lui furent propres.

L'écriture alphabétique suivit cet exemple. Appliqués tous deux à peindre la pensée, à rappeler des faits prêts à tomber dans l'oubli, ces deux arts marchèrent à la perfection par des chemins différens, mais toujours en se prêtant des secours mutuels.

La Peinture s'associa les caractères alphabetiques, dans son enfance comme dans sa décrépitude. Les peintres, à ces deux époques de la faiblesse de l'Art, traçaient les noms des personnages, et quelquefois une partie de leurs discours, au-dessous ou au-dessus des figures, ou bien ils écrivaient au-devant de leur bouche les paroles qu'elles étaient censées prononcer.

L'écriture à son tour, lorsqu'elle se méfia de l'intelligence des lecteurs, ou lorsqu'elle voulut prêter aux pensées plus de force, au récit des évènemens plus d'intérêt ou plus de clarté, eut recours aux contours et au coloris de la peinture.

Il serait pareillement hors de mon sujet de dire, que depuis le XV[e], le XVI[e] et le XVII[e] siècle, et dans le cours entier de celui qui vient de finir, l'art de la mosaique s'est principalement occupé de donner aux plus beaux tableaux des grands maitres, une nouvelle immortalité, en les associant à celle du temple de S[t] Pierre de Rome. Les belles copies faites d'après ces chefs-d'œuvre, forment un des principaux ornemens de cette église, et en promettent la jouissance à la postérité la plus reculée.

La plus belle production de ce genre qui décore S[t] Pierre, est sans contredit la copie de la transfiguration de Raphael. La perfection de l'original ne pouvait manquer d'exciter l'émulation des imitateurs, comme de soutenir leur talent; le succès a été complet.

Ce sera faire un rapprochement assez singulier, que de remarquer que ce même sujet de la transfiguration a été représenté par le même procédé, *ex musivo summæ operationis*, dans la ville de Naples, au VI[e] siècle, selon la chronique des évêques de cette ville, publiée par Muratori, *Rerum Ital. script.*, tom. I, part. II, pag. 287 et suiv.

Quant au mécanisme de la mosaïque, outre le perfectionnement de l'art de colorer les émaux, dont les nuances pour les grands ouvrages ont été portées jusqu'au nombre de dix mille, comment assez admirer l'invention moderne et l'emploi de ces émaux réduits en filets variés dans leurs formes, dans leurs grosseurs et dans leurs nuances, au moyen desquels on parvient à exécuter avec une finesse inconcevable des portraits, des paysages, des fabriques; à rendre fidèlement les ciels, les eaux, la légèreté du poil des animaux, et de la plume des oiseaux, à reproduire enfin dans la mosaique tous les charmes du coloris, tout le mérite de la vérité? C'est ce qu'on voit pratiquer à présent, dans un grand nombre des ateliers de Rome. Portée à ce degré de perfection, la mosaïque merite réellement le nom de *Peinture*.

(*b*) Ce n'est que dans le XIII[e] siècle que les Islandais, disent les voyageurs, s'appliquèrent à écrire l'histoire de leur pays: auparavant ils la faisaient sculpter ou peindre sur les portes des appartemens et sur les bois de lit

Cet usage introduit dans les manuscrits, commença probablement par de simples ornemens, de simples dessins, exécutés sur la matière qui portait l'écriture, et avec les mêmes instrumens; sur des tablettes enduites de cire, avec un poinçon; sur le papier ou le parchemin, avec de l'encre et une plume ou un roseau. Bientôt le luxe chercha dans l'éclat et la rareté des couleurs un nouvel embellissement soit pour les caractères, soit pour le corps même où ils étaient empreints (*a*). La feuille destinée à l'écriture fut teinte dans son entier, quelquefois en-dehors seulement, quelquefois en-dedans (*b*); la couleur pourpre était réservée par une loi aux rescrits des empereurs, et afin que les lettres parussent plus éclatantes sur ces fonds de couleur, elles furent tracées en argent ou en or, d'où les scribes prirent le nom de *chrysographes*.

Le respect et l'admiration qu'inspirait cette espèce d'écriture la fit employer pour les livres saints, et pour les ouvrages d'Homère: tel était l'exemplaire des œuvres de ce poëte, dont l'impératrice Plautine fit présent à Maxime, son fils, appliqué à l'étude de la langue grecque. Sur d'autres manuscrits, on ne traça en diverses couleurs que les lettres majuscules, ou bien les marges furent couvertes de fleurs et de figurines, genre d'ornement dont je donne des exemples dans plusieurs gravures.

De ces travaux, qui n'avaient guère pour objet que l'embellissement du matériel, pour ainsi dire, de l'écriture, on passa bientôt à une application plus étendue de la Peinture, en introduisant dans les manuscrits des images peintes qui présentaient aux yeux ce que le texte offrait à l'esprit; heureuse association, qui déja suffirait pour justifier la place que j'assigne à ces peintures des manuscrits dans l'histoire générale de l'Art! Nous verrons d'ailleurs que, malgré leur infériorité, elles conservèrent, comme sous la cendre, quelques étincelles du feu sacré, qui, ranimées par les soins des calligraphes et des artistes grecs ou latins leurs contemporains ou leurs élèves en Italie, contribuèrent à le rallumer, au siècle de la renaissance. Ce service important donne ici aux miniatures des manuscrits un prix nouveau, et auquel, par elles-mêmes, elles n'eussent point osé prétendre.

Les plus anciennes peintures associées à des manuscrits, et dont l'histoire fasse mention, sont les portraits que Varron avait réunis aux vies de sept cents hommes illustres. Quoique cet ouvrage ne soit pas parvenu jusqu'à nous, il y a lieu de présumer qu'il avait été fait un grand nombre de copies d'après les portraits originaux, ne fût-ce qu'en calquant les dessins, puisque Pline nous dit que, par ce moyen, non seulement Varron avait assuré l'immortalité à ces personnages, mais les avait rendus en quelque sorte présens dans toute la terre (*c*).

Pomponius Atticus, qui cultivait les lettres et les arts, dans la Grèce même, avec tant de succès, conçut et exécuta un projet semblable: il publia les portraits de plusieurs hommes célèbres, et plaça au-dessous des inscriptions en vers; moyen que de nos jours la gravure s'est empressée d'imiter.

Il est très probable que les écrits qui, pour devenir parfaitement intelligibles, avaient besoin de la représentation au moins linéaire des objets dont ils traitaient, tels que ceux qui avaient pour sujet la géographie, l'astronomie, l'agriculture, les arts mécaniques, furent, dès les premiers tems, accompagnés de dessins. On ne saurait trop regretter la perte de ceux que Vitruve avait joints à son traité, à l'exemple des écrivains grecs qu'il cite, et qui en avaient placé eux-mêmes dans leurs ouvrages sur l'architecture, la perspective, etc.

Comment croire, par exemple, que Philostrate n'ait pas tenté de faire connaître par des dessins les tableaux dont il décrit les compositions, et dont il veut faire apprécier le mérite?

(*a*) Pline s'exprime ainsi (lib. XXXIII, cap. 7): *Minium in voluminum quoque scripturâ usurpatur; clarioresque litteras vel in auro, vel in marmore, et jam in sepulchris facit.*

Ovide, en parlant à son livre, qu'il envoie à Rome, fait allusion à cet usage

Nec te purpureo velent vaccinia fuco;
Non est conveniens luctibus ille color.
Nec titulus minio, nec cedro charta notetur,
Candida nec nigra cornua fronte geras:
Felices ornent hæc instrumenta libellos.

Ovid., Trist., lib. I, Eleg. 1

(*b*) *Bicolor membrana*, dit Perse, Sat. III.

(*c*) *Immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut præsentes esse ubique et claudi possint.* Plin., lib XXXV, cap. 2

Alexandre, qui favorisa par une protection si noble et si éclairée, la publication de l'histoire des animaux d'Aristote, n'aura-t-il pas exigé que la Peinture ait joint ses tableaux aux descriptions du philosophe? J'aime pareillement à me persuader, qu'à l'invitation de ce prince, adorateur du génie d'Homère, Apelle revêtit de ses couleurs les images du chantre d'Ilion.

Il est impossible que la célèbre bibliothèque formée dans Alexandrie par les Ptolémées, n'ait pas renfermé un grand nombre de livres aussi remarquables par les richesses de la peinture ou du moins par la perfection des dessins, que par la beauté des caractères. Le septième de ces princes tenait un peintre attaché à cette bibliothèque.

Pline nous dit que Parrhasius exécuta beaucoup de dessins sur parchemin, *in membranis*. Caylus croit même qu'il peignait des miniatures; et l'abbé Requeno, qui a écrit avec tant de sagacité sur *l'encaustique* des anciens, et fait des expériences si heureuses pour le rétablissement de ce procédé, estime qu'il fut employé même sur le vélin.

Les bibliothèques des villes grecques en général, d'Athènes, de Pergame, et de toute l'Asie mineure, durent rivaliser sur ce point avec celle d'Alexandrie. Au lieu de regarder avec Pline l'émulation de deux rois, dans la formation de leurs bibliothèques, comme la cause de l'invention du parchemin, nous devons croire plutôt que ce fut le desir de placer des peintures dans des livres, qui en fit préférer l'usage à celui du papier, dans la ville de Pergame.

Le beaux livres que Paul-Emile et Sylla firent porter devant eux parmi les ornemens de leurs triomphes, devaient être décorés des peintures les plus magnifiques.

Les collections faites à Rome par Cicéron, Atticus, Lucullus; celles que Pollion, et ensuite les premiers empereurs romains rendirent publiques, dans le Capitole et sur le mont Palatin, pour l'étude des langues grecque et latine, offraient sans doute des trésors du même genre. Sénèque parle de livres devenus un objet de luxe pour des particuliers souvent incapables d'en faire usage (*a*); et il ajoute qu'on était fort curieux dans les bibliothèques d'avoir les portraits des auteurs dont elles renfermaient les écrits. Martial confirme ce fait par le remerciment qu'il adresse à Stertinius sur un sujet semblable (*b*).

Nous verrons le portrait de Virgile et celui de Térence, orner des manuscrits où leurs beaux vers sont accompagnés de peintures.

Si le temps nous a privés des preuves de ce que j'avance, relativement au siècle du goût, peut-être par l'insouciance des premiers copistes, il en a au contraire laissé des traces multipliées dans les productions moins heureuses des siècles suivans.

La liberté accordée par Constantin à la religion chrétienne, fournit à l'art de peindre les manuscrits de nouveaux alimens. Un des moyens que ce prince employa pour le propager, fut de fonder à Constantinople une bibliothèque où il déposa notamment les livres sacrés dont les persécutions exercées par ses prédécesseurs avaient géné la circulation. L'exemplaire de l'Evangile de S[t] Marc, que Montfaucon vit à Venise, vient peut-être de cette collection: ce savant le regardait comme le plus ancien manuscrit connu, sur papier d'Egypte.

A cette époque, tandis que les muses profanes n'étaient plus cultivées que par des sophistes et des grammairiens grecs et latins, et par quelques écrivains de chroniques, qui laissaient tomber la littérature en décadence, l'éloquence chrétienne prenait un noble essor dans les écrits des Lactance, des Athanase, des Chrysostôme, recopiés de toutes parts avec une attention religieuse.

Théodose-le-Jeune, au commencement du V[e] siècle, accrut considérablement la bibliothèque de Constantin. Habile lui-même dans l'art de transcrire et de décorer les manuscrits, et plus peut-être qu'il ne convenoit à un empereur, puisqu'on lui donna le surnom de *calligraphe*, il ordonna sans doute que les livres dont il enrichissait cette collection, reçussent tous les ornemens dont on connaissait l'usage. Vers la fin de ce même siècle et au commencement du VI[e], Julienne, son arrière-

(*a*) Senec., *de Tranquill. anim.*, cap. IX.
(*b*) *Qui imaginem meam ponere in bibliothecâ suâ voluit.* Lib. IX *in Præf.*, et Epigr. I.

petite-fille, nous a laissé un beau manuscrit de Dioscoride, dont les peintures prouvent que ce goût fut héréditaire dans sa famille.

Nous avons vu que, malgré l'état déplorable où la chûte de l'empire romain avait précipité les lettres et les arts en Italie, quelques génies bienfaisans leur tendaient encore la main. Ce soin eut principalement pour objet l'embellissement des livres relatifs aux rits ecclésiastiques. Cassiodore y apporta beaucoup de zèle. Après avoir, pendant un long ministère, employé l'autorité que lui accordaient les princes goths, au maintien des arts en général, il s'occupa personnellement dans sa retraite monastique de la transcription et de la décoration des manuscrits, et il fit de ce travail un loi expresse pour les maisons religieuses qu'il institua.

Cet exemple a été imité dans la plupart des ordres monastiques; mais les travaux de peinture ne furent pas toujours confiés à des hommes instruits, souvent même ils furent abandonnés à des femmes qui vivaient dans les monastères en état de réclusion.

Les papes veillaient avec sollicitude à l'entretien des bibliothèques qu'ils fondaient dans les basiliques. Anastase, qui avait la direction de celle du Vatican, au IX[e] siècle, nous cite Hilaire et Zacharie comme des amateurs éclairés, le premier dans le V[e] siècle, le second dans le VIII[e].

Les temples de l'antiquité païenne avaient aussi leurs bibliothèques. Les odes de Pindare, écrites en lettres d'or, furent déposées dans celui de Minerve. C'est à ces dépôts sacrés qu'on a dû la conservation de beaucoup d'ouvrages.

L'empereur Théodose III, détrôné en 717, et devenu prêtre à Ephèse, s'occupait dans sa retraite à écrire en lettres d'or les livres des évangiles et les offices de l'église.

L'un des motifs qui, peu de tems après, engagèrent Léon l'Isaurien à faire brûler une grande partie des livres rassemblés à Constantinople par ses prédécesseurs, fut sans doute le desir de détruire les images dont il s'était déclaré l'ennemi. Mais cette persécution ne dura que jusque vers la fin du VIII[e] siècle. De beaux manuscrits grecs, ornés de peintures, nous attestent qu'au IX[e], divers empereurs, et entre autres Basile le *Macédonien*, et Léon-le-Sage, s'appliquèrent à réparer les pertes que l'hérésie des Iconoclastes avaient occasionnées dans l'Orient. Charlemagne et les princes ses enfans, dans l'Occident, firent orner de peintures, avec la plus grande magnificence, les livres destinés à leur usage et à celui des églises.

Vers le même tems, un Français, l'illustre Bertaire, abbé du Mont-Cassin, répandait cet usage en Italie.

Au IX[e] siècle, suivant le témoignage d'Anastase, l'empereur Michel envoya à Benoît III, un livre d'évangiles, enrichi d'or et de pierres précieuses, et orné de miniatures de la main du moine Lazare, *per manum Lazari monachi, pictoriæ artis nimiè eruditi.*

Au X[e] siècle, les sciences, les arts, et particulièrement la Peinture, trouvèrent un protecteur dans Constantin Porphyrogénète, qui lui-même s'exerçait à peindre. Plusieurs bibliothèques furent fondées ou rétablies à Constantinople. Celle de l'impératrice Eudoxie, femme de Constantin Ducas, qui vivait au XI[e] siècle, est devenue célèbre par le soin que prit cette princesse de faire connaître elle-même le catalogue des principaux ouvrages qu'elle renfermait (*a*).

Nous avons les mêmes preuves de l'emploi de la Peinture dans les manuscrits, aux XI[e], XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles, malgré la décadence de la calligraphie, et jusque sous les Paléologues, derniers empereurs d'Orient (*b*).

Le superbe manuscrit grec dont la planche LVIII offre les peintures, est un produit des soins que l'excellent empereur Jean Comnène avait étendus jusque sur cet objet.

Il en fut de même en Occident, en-deçà comme au-delà des monts, en France comme en Italie.

(*a*) Montfaucon, *Palæogr. græc.*, lib. I, cap. 9.

(*b*) En général les nations orientales aiment les livres ornés de miniatures. Les Perses particulièrement en sont très curieux. Le prophète Ali, dont ils suivent la secte, n'a pas sans doute prohibé ces ornemens; car d'Herbelot, dans sa Bibliothèque orientale, à l'article d'Ali, fait mention d'un ouvrage de ce disciple de Mahomet, intitulé *Gefr u giamé*, ou Recueil de prophéties, lequel est écrit sur un parchemin de peau de chameau, en caractères mystérieux, et dont le texte est entremêlé de figures.

Au Thibet, beaucoup de livres sont écrits avec des encres de couleur d'or ou d'argent. Les tablettes sont ornées de la même manière, et enrichies de peintures; *Alphabetum tibetanum*, pag. 67.

A Paris, et à Bologne sur-tout, l'amour des manuscrits chargés de miniatures fut porté, dans le XIIe et le XIIIe siècle, à un excès dont les auteurs du tems font des reproches à leurs contemporains.

En Toscane, et particulièrement à Florence, source féconde de tous les objets propres à plaire à l'esprit et aux yeux, tandis que tous les arts s'amélioraient, celui d'écrire et celui de peindre en miniature, s'appliquèrent de jour en jour avec plus d'intelligence à perfectionner les manuscrits: c'étaient ordinairement des religieux calligraphes qui se livraient à ces occupations. Vasari nomme plusieurs de ces religieux, et désigne des travaux que quelques uns d'entre eux avaient exécutés en commun.

On voyait à cette époque des bibliothèques intéressantes, formées par de simples particuliers. Telles furent celles de Pétrarque, de Boccace, d'Ambroise le Camaldule. Ces hommes, la gloire de leur siècle, croyaient s'associer à celle des écrivains de l'antiquité, en rassemblant et en embellissant les manuscrits de leurs ouvrages.

Des bibliothèques plus considérables ornèrent les palais de quelques guerriers célèbres, devenus des souverains, tels que les Malatesta, les Sforza, les Gonzagues. De plus grands potentats donnaient cet utile exemple. Robert, prince français, roi de Naples, entoura son trône d'écrivains illustres, et recueillit beaucoup de livres. C'était aussi alors que le roi Charles V jetait à Paris les fondemens de cette bibliothèque qui n'a pas aujourd'hui son égale. Presque tous les livres de l'Ecriture sainte, ainsi que les livres de prières à l'usage de ce prince, étaient enluminés.

Louis XI, qui avait le même goût, entretenait auprès de lui un enlumineur en titre, nommé Jean Fouquet, qui était natif de Tours.

Louis XII rapporta beaucoup de beaux manuscrits de ses conquêtes faites en Italie

François Ier, quoique moins heureux dans cette contrée, se livra au même goût; et, de retour en France, il attacha un peintre enlumineur à la bibliothèque qu'il avait formée à Fontainebleau.

Vers la fin du XIVe siècle, la peinture des manuscrits commençait à s'améliorer quant au dessin. Mais elle ne formait encore qu'un objet de luxe, souvent excessif, déplacé même, et dépourvu de toute convenance. Le genre et la composition des miniatures formaient quelquefois un contraste choquant avec la gravité du sujet, comme, par exemple, dans un recueil des decrétales, ou devenaient un sujet de distractions dans des livres d'église. Plus fréquemment des images indécentes ajoutaient leur poison aux récits licencieux des poëtes et des romanciers. Ce ne fut qu'au XVe siècle que toutes les parties constitutives de l'Art tendirent à la perfection où elles parvinrent toutes enfin dans les premières années du XVIe. Alors le choix des sujets fut épuré comme le dessin. On vit de nombreuses miniatures, intéressantes sous tous les rapports, orner les collections des manuscrits des ducs d'Urbain, de Ferrare, de Modène, et ceux qu'on exécutait, soit à Venise, soit à Naples, soit hors de l'Italie, pour Alphonse-le-Magnanime, roi d'Aragon et de Naples, et pour Mathias Corvin, roi de Hongrie, princes également épris de la gloire des armes, et de celle des lettres. Il en fut de même en Provence, où le bon roi René dirigeait le pinceau des mains qui portaient le sceptre.

Mais les collections des plus riches de ces princes furent surpassées par deux bibliothèques dont l'éclat effaça toutes les autres, celle des Médicis, et celle du Vatican. Celle-ci fut principalement le fruit de l'amour de Nicolas V et de Sixte IV pour les lettres, et de la magnificence de Sixte V, qui disposa les salles où elle fut renfermée.

Si, après ce coup-d'œil rapide jeté sur l'histoire des manuscrits, nous recherchions quelle était la cause qui en avait fait ainsi perfectionner l'écriture et les ornemens, il serait facile de reconnaître que l'absence de l'imprimerie avait rendu ce double talent nécessaire.

Montfaucon qui, dans son savant Traité de la paléographie grecque, ne laisse rien à desirer sur cette branche de nos connaissances, dit que l'on donna d'abord aux artistes qui faisaient profession d'écrire et d'orner les manuscrits le nom de Γραμματεὺς qui signifie *écrivain*; ensuite celui de Καλλιγράφος *qui écrit bien*, ou *qui écrit élégamment*. Il ajoute que le mot de Γραφεὺς, signifie aussi

peintre, sans faire aucune réflexion sur ce mot, qui n'était pas de son sujet. Quant à nous, qui nous occupons de peinture, nous devons examiner si, d'après le génie de la langue grecque, langue admirable, dont les racines semblent tenir à l'origine des idées humaines, tandis que les composés en retracent la série, nous devons, disons-nous, examiner si ces divers mots ne nous indiquent rien de plus. Or, dans celui de *calligraphe*, qui exprime à la fois l'opération d'écrire et celle de peindre, il semble que nous puissions reconnaître le double emploi de la peinture, quant à l'art d'écrire, savoir, celui de tracer des caractères, et celui de les orner. Nous disons encore en français, de quelqu'un qui écrit bien, cet homme peint bien. A plus forte raison, la dénomination de *calligraphe* dut-elle appartenir dans l'antiquité à l'artiste qui, avec le talent de former de beaux caractères alphabétiques, possédait l'art plus distingué d'exprimer les mêmes idées par des figures en action ou d'autres images peintes : *calligraphi qui pingendi peritiâ valerent.*

Ne peut-on pas croire aussi que des peintres de profession, remplissaient souvent les fonctions de scribes. Leurs mains exercées au dessin, devaient tracer les caractères avec plus de régularité et de grâce que celles des écrivains vulgaires.

Au surplus, lorsque les deux talens ne se trouvaient pas réunis dans la même personne, l'écrivain laissait sur la feuille blanche les places que le peintre devait orner. Sur un manuscrit du XIV[e] siècle, de la bibliothèque du Vatican, N° 165, intitulé *Postilla magni Nicolaï de Lyra super Hieremiam*, on lit ces mots, à la page 72, *Totum sequens spatium relinquitur pro figuris.*

Un grand nombre de manuscrits beaucoup plus anciens, prouvent le même fait, les uns par les blancs qu'on y voit encore, les autres par la manière dont ces blancs ont été remplis. Tantôt l'excessive défectuosité des peintures, décèle l'ignorance du simple écrivain qui a voulu remplir l'office du peintre, tantôt la belle exécution des caractères annonce qu'ils sont l'ouvrage d'un professeur de peinture. Montfaucon place au rang des *calligraphes* un artiste qui s'est lui-même désigné sous la qualité de *peintre : Georgius Staphinus pictor* (*a*).

Quoi qu'il en soit, les auteurs des catalogues des grandes bibliothèques riches en manuscrits, n'ont, pendant long-tems, considéré les miniatures que comme un ornement propre à augmenter le prix de ces ouvrages. Le P. Montfaucon a reconnu le premier qu'elles pouvaient être classées parmi les fondemens de l'histoire, soit pour la connaissance des faits, soit pour l'indication des costumes civils ou religieux, soit pour les portraits des personnages qu'on y trouve représentés. C'est dans cet esprit qu'il a conçu son ouvrage, intitulé *Monumens de la monarchie française*; et afin d'acquérir des preuves exactes, il a eu soin de ne rien changer au style des monumens, quelque barbare qu'il fût; car, dit-il, *la décadence ou le rétablissement des arts, fait un point considérable de l'histoire générale.*

Occupé depuis long-tems du projet de composer, par les monumens, l'histoire de l'art de peindre, depuis sa décadence, j'avais résolu de remplir l'intervalle que laissent les autres genres de peinture, à cette époque, par des miniatures puisées dans des manuscrits grecs et latins, espérant recueillir des matériaux abondans dans la bibliothèque formée à Paris par les rois de France (*a*); mais il aurait fallu pour cela qu'il m'eût été possible, comme je m'en étais flatté, de retourner dans ma patrie.

En attendant ce moment vainement desiré, je me suis convaincu qu'il est impossible de trouver

(*a*) *Palæogr. græc.*, lib. I, cap. 8.

(*b*) Je m'étais proposé de faire usage de quelques uns des beaux manuscrits que possédait M. le duc de La Vallière, sur-tout pour les XV[e] et XVI[e] siècles. Cet illustre amateur m'avait promis, en 1777, avant mon départ pour l'Italie, de m'en donner une libre communication. Peu de tems après, M. l'abbé Rive, son bibliothécaire, dont on sait quelles ont été les prétentions dans cette partie de la bibliographie, témoin de ces dispositions, instruit d'ailleurs par moi-même du plan de mon ouvrage, et trouvant apparemment mon projet insuffisant ou l'exécution trop tardive, se hâta de publier en 1782 dans un journal, le prospectus d'un ouvrage qui devait avoir pour titre : *Essai sur l'Art de vérifier l'âge des miniatures peintes dans les manuscrits, depuis le XIV[e] siècle jusqu'au XV[e] inclusivement, et de comparer leurs différens styles et degrés de beauté.* Le texte de cet ouvrage n'a jamais été imprimé; quelques planches seulement ont été gravées : je n'ai vu que la première que je n'ai pu même comparer avec la peinture originale. Sans doute le luxe de la dorure et de l'enluminure donne une idée avantageuse de la richesse du manuscrit dont elle a été tirée; mais si le dessin n'est pas rendu avec une exactitude parfaite, et même avec une ressemblance servile, de pareilles copies sont moins propres à constituer une histoire de la Peinture relativement aux siècles auxquels elles se rapportent, qu'à donner, comme l'auteur le dit lui-même, un moyen de déterminer la valeur commerciale des manuscrits ornés de miniatures. Quoi qu'il en soit, je me suis trouvé obligé, par diverses circonstances, de renoncer aux secours qu'aurait pu me fournir la bibliothèque du duc de La Vallière.

nulle part un aussi grand nombre de manuscrits, ornés de miniatures, et appartenant à des tems reculés, que dans la bibliothèque du Vatican, et je me suis d'abord décidé à y commencer mes travaux, en y choisissant de préférence les monumens qui appartiennent au premier âge de la décadence de l'Art. Retenu ensuite à Rome et en Italie, soit par les recherches nécessaires aux autres parties de mon travail, soit par les événemens publics qui avaient lieu en France, j'ai fait usage des manuscrits de cette riche collection, pour remplir tous les degrés chronologiques où j'étais obligé de recourir à ce genre de peinture.

Le pape Pie VI, qui paraissait si bien convaincu de l'utilité des arts pour la prospérité des états, et qui a donné à ce sujet tant de preuves de sa sollicitude et tant de témoignages de sa munificence, m'accorda le plus libre accès dans cette bibliothèque.

On sait que, postérieurement aux papes que j'ai déja nommés, elle a été successivement augmentée par l'adjonction en totalité de quatre collections considérables.

La première est celle des électeurs palatins, conquise par Maximilien, duc de Bavière, et donnée par ce prince au pape Grégoire XV (*a*).

La seconde, celle des ducs d'Urbin, acquise au saint siége, sous le pontificat d'Alexandre VII.

La troisième, celle de la reine Christine de Suède, réunie sous Alexandre VIII, *Ottoboni*.

La quatrième, qui contenait une autre partie de la bibliothèque de la reine de Suède, fut léguée par le pape Alexandre VIII lui-même.

Le mérite de cette immense collection de manuscrits, est trop généralement connu, et ma voix est trop faible, pour que je croie pouvoir augmenter l'estime dont elle jouit chez tous les hommes lettrés. Aussi ne tenterai-je pas de dire combien, par les soins des papes, et ceux des savans dont ils se sont constamment entourés, elle s'est enrichie de ces précieux ouvrages qui forment le fondement de toute bonne littérature, de manuscrits latins, héritage que Rome morderne a reçu de Rome ancienne, de manuscrits grecs, succession que la Grèce transmit à la patrie de Cicéron et d'Horace. Je ne dirai pas combien les amis de la littérature italienne, combien les personnes appliquées à la formation et au perfectionnement de cette langue harmonieuse, qui est la fille aînée des deux plus belles langues que les hommes aient parlées, ont dû montrer d'activité à recueillir ces anciens monumens: ils étaient pour l'Italie, qu'on me permette cette expression, des papiers de famille.

J'oserai encore moins célébrer la richesse de la bibliothèque du Vatican, en ce qui concerne les manuscrits ecclésiastiques. Elle est à cet égard, pour le christianisme, ce que les Grecs appelaient *panoplia*, un *arsenal sacré*. La clef de ce dépôt, objet vénérable, peut être mise au rang de celles que tient dans sa main le vicaire de Jésus-Christ, gardien de la vraie croyance. C'est au respect qu'elle mérite, et non sans doute à une timide jalousie, qu'il faut attribuer le manque d'un catalogue de cette prodigieuse collection.

Les manuscrits ornés de miniatures qu'elle renferme dans une si grande abondance, avaient d'autant plus de prix pour moi que la filiation en était plus complète, l'originalité plus authentique. Pourrais-je dire avec quel ravissement j'ai parcouru, pendant plusieurs années, ces trésors de l'esprit, que la Peinture a pris soin d'embellir d'âge en âge, poésie, éloquence, histoire, philosophie, sciences naturelles, sujets religieux! Pourrais-je exprimer ce vif intérêt qui renaissait et se variait à chaque volume; ce desir que me faisait éprouver chaque feuille, de rassembler en un faisceau tant de lumières éparses; desir insatiable, que les limites de la vie me mettaient dans l'impossibilité de remplir, et dont cette dernière idée me faisait presque un tourment!

Il a donc fallu me borner, dans cette foule innombrable de sujets, à choisir les peintures les

(*a*) Les livres donnés par ce prince portent cette inscription, imprimée avec ses armes, qui sont entourées du cordon de la toison-d'or: *Sum de bibliothecâ quam Heidelbergâ captâ spolium fecit, et*

P. M.
GREGORIO XV°

TROPHÆVM MISIT
MAXIMILIANVS VTRIVSQVE
BAVARIÆ DVX, ET S. R. I.
ARCHIDAP FER. ET PRINCEPS
ELECTOR. ANNO CHRISTI
CIO. IOC. XXIII

plus propres à donner une idée exacte de la marche chronologique de l'Art. Il a fallu en même tems, et sans s'écarter de ce premier devoir, donner la préférence à ceux de ces monumens qui pouvaient inspirer le plus d'intérêt, par la nature des ouvrages auxquels ils appartiennent; car, si cette espèce de peinture n'a pas en elle-même le mérite des grands tableaux, il faut aussi convenir que, rapprochée des faits et incorporée, pour ainsi dire, avec eux, lorsqu'elle reproduit par des figures convenables les pensées du poète ou de l'historien, lorsqu'elle marche à ses côtés, et se montre animée du même esprit, elle donne à l'ouvrage une nouvelle expression, et l'on pourrait dire, une nouvelle vie (*a*).

Malheureusement l'inspection des planches qui vont représenter les ornemens d'une grande quantité de manuscrits grecs et latins, choisis et disposés dans un ordre chronologique, cette inspection prouvera combien, pendant les siècles de la décadence, la peinture en miniature s'écarta des principes propres à lui faire obtenir de pareils succès, et principalement dans la partie la plus importante de l'Art, dans l'invention.

On verra les peintres, après s'être attachés pendant quelque tems au sujet raconté par l'auteur, s'en écarter peu-à-peu, le perdre ensuite de vue totalement, oublier toute convenance, subsister aux pensées de l'écrivain des pensées étrangères à l'objet du livre, quelquefois contradictoires, ridicules, absurdes. L'ordonnance ne fut pas plus exempte de vices que l'invention: l'expression fut encore pire; car celle-ci dépend plus particulièrement du dessin, et toute règle à cet égard était absolument perdue. Le coloris, quel qu'il fût, semblait suffire pour donner du prix aux miniatures: le peintre était toujours assuré de plaire par l'éclat des couleurs, à des juges qui ne savaient plus que les couleurs ne constituent que le matériel de l'Art.

La gravure ne pouvant pas reproduire cette partie des tableaux, je dirai en général qu'on peut distinguer les miniatures, quant au coloris, en trois classes principales, selon qu'elles appartiennent au commencement, au milieu, ou à la fin de l'espace de tems que dura la décadence.

La plus ancienne manière tenait encore de l'art de peindre en grand. Ces premières miniatures furent vraisemblablement exécutées par des artistes qui, sans manquer d'instruction, reconnaissaient qu'il leur manquait quelqu'un des talens nécessaires pour réussir dans de grands ouvrages. Les couleurs, quoiqu'en détrempe, ont une espèce de corps, une sorte d'empâtement. Sur un fond préparé le peintre posait le blanc qui devait marquer les lumières, et appliquait de même les diverses couleurs, avec quelque dégradation dans les tons, soit pour les clairs, soit pour les ombres. Les contours sont marqués assez fortement, et les clairs sont encore plus chargés. Les draperies sont rehaussées d'or, quelquefois d'argent, et distinguées par des touches plus vigoureuses.

Dans la seconde époque, c'est-à-dire, depuis à-peu-près les VIIIe et IXe siècles, jusqu'à la fin du XIIe ou au commencement du XIIIe, intervalle de tems pendant lequel l'Art paraît avoir été réduit à l'état le plus misérable, l'ornement des manuscrits fut abandonné à des ouvriers dépourvus de tout savoir, à de simples scribes qui, sachant à peine tracer des caractères et colorier des lettres capitales, se croyaient par cela seul dignes du nom de calligraphes, et capables de peindre des figures, et quelquefois même de concevoir et d'exécuter des compositions pittoresques.

Le matériel de la Peinture n'était autre chose dans leurs mains que des couleurs détrempées dans de l'eau gommée: ces couleurs sont légères, et mises à plat sur le vélin ou le papier; le fond épargné reste pour les clairs et les lumières, sauf quelques teintes de carmin ou de *minium* dans les carnations. L'or est prodigué dans leurs ouvrages, soit pour enrichir les fonds, soit pour donner aux habillemens ou à d'autres objets un éclat propre à câcher les défauts des formes, ou du moins à les faire oublier. De pareils travaux ne méritaient que le nom d'*enluminure*; et tel était aussi le nom usité en France, et employé chez les Italiens qui l'avaient tiré du français. C'est ce que Le Dante nous apprend dans un passage qui va devenir utile à la suite de cette histoire.

Du Verdier, dans sa *Bibliothèque française*, à l'article du *Monge de Mont-Majour*, se sert en-

a) *Habent....res hujusmodi non parum momenti ad rem litterariam.* Mabillon

core indifféremment du mot de *Peinture* et de celui d'*illuminure*, pour désigner le travail de ces images.

Du Cange, au mot *historiare*, cite un *Joannes de Bosco, illuminator librorum, de Avinione.*

Probablement dans le XII[e] et le XIII[e] siècle, ce travail était aussi misérable en Italie qu'ailleurs. Mais, malgré l'état de dégradation où il etait tombé, cette époque est celle où, en Italie, en France, en Angleterre, dans l'Orient comme dans l'Occident, la passion pour les livres ornés de lettres peintes, en or ou en couleurs, et remplis de figures bizarres et de compositions extravagantes, fut portée à un excès presque incroyable. Dans les arts, l'ignorance se cache sous l'éclat du luxe, comme, dans la vie civile, la pauvreté.

Tiraboschi cite un historien de ce tems qui tourne en ridicule un jeune Bolonnais, lequel envoyé, dit-il, a Paris pour étudier, y dépensait son argent à faire charger ses livres de figures grotesques: *libros suos babuinare* (*a*). Cette manie était générale: un écrivain anglais en disait autant des étudians ses compatriotes. Un catalogue de livres dressé en 1227, ajoute le même auteur de l'histoire litteraire d'Italie, indiquait des manuscrits en caractères bolonnais, lombards, anglais, parisiens, etc., tous bizarrement ornés de fleurs, d'or et de peintures, sans raison

Cette barbarie finit avec le XIV[e] siecle. Dès le commencement du XV[e], on remarque chez les Français une amélioration très sensible dans des ouvrages produits par des mains du rang le plus distingué.

C'est à ce moment qu'il faut placer la troisième époque de la peinture des manuscrits (*b*). Cette nouvelle maniere offre un système de composition moins déraisonnable, un dessin moins incorrect, un coloris qui en prenant plus de consistance, produit aussi plus d'effet par la dégradation et le mélange intelligent des teintes. Il faut attribuer cette amélioration ainsi que les progrès par lesquels l'Art s'éleva jusqu'à son parfait renouvellement, au XVI[e] siècle, à la même cause qui lui avait fait conserver un reste de mérite, lors de la première époque : c'est qu'il était alors exercé par des artistes qui se distinguaient aussi, dans la Peinture proprement dite, c'est-à-dire dans des tableaux de chevalet et dans des ouvrages à fresque.

Le grand poëte, cet homme étonnant, qui, sensible à toutes les beautés de la nature et de l'Art, possédait toutes les connaissances qu'il était permis d'acquérir de son tems, Le Dante a celébré, dans le XI[e] chant de son Purgatoire, deux peintres dont il fut contemporain, Oderisi, natif de Gubbio, et Franco de Bologne

. . . . . Non se' tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese
L'onore è tutto or suo, e mio in parte.

Ces vers, en nous portant sur les traces de l'art de la miniature, nous en font connaître l'état et les progrès. Nous y voyons Oderisi et Franco dans le purgatoire, où doivent être purifiés les hommes coupables d'orgueil ou trop amoureux d'une vaine gloire; et de là nous pouvons conclure que, s'ils

(*a*) *Stor. della Lett. ital*, tom. IV, cap. IV, §. 3.

(*b*) C'est au moment où les maîtres qui peignaient en grand, cessèrent de s'occuper de l'ornement des manuscrits, que l'on commença à cultiver avec succès le genre de peinture auquel on donne spécialement le nom de miniature, et qui, après avoir long-tems servi à enrichir les manuscrits, est plus généralement employé aujourd'hui à peindre des portraits.

Cette peinture s'exécute communément sur le vélin ou sur l'ivoire On n'y employa d'abord que des couleurs légères en épargnant le fond pour former les clairs; mais on a su dans la suite en associer à celles-là de plus propres à donner aux teintes de l'empâtement et de la solidité, et par conséquent à produire plus d'effet : en général le travail, sur tout celui des chairs, se termine par un pointillé qui a été regardé long-tems comme le caractère distinctif de ce genre de peinture. L'Encyclopédie méthodique, à l'article *Miniature*, donne tous les renseignemens que l'on peut desirer sur les instrumens, les procédés, et l'histoire des progrès de cette branche de l'Art, présentés avec la sagacité et l'exactitude qui distinguent l'auteur de cet article

J'ajouterai qu'à l'époque dont je parle, où la miniature se sépara de l'art de peindre en grand, l'artiste qui se distingua le plus dans ce genre particulier, et qui me semble même n'avoir pas été surpassé, fut Don Giulio Clovio, chanoine régulier, mais il me serait impossible de faire connaître par des gravures le mérite de ses travaux, soit dans le coloris, soit dans les procédés les tems où il florissait, sortent d'ailleurs des limites que je me suis prescrites. Élève de Jules Romain, il se forma par l'étude des ouvrages de Michel-Ange. Il est mort en 1578, âgé de quatre-vingts ans. Ses principaux ouvrages furent exécutés pour les cardinaux Grimani et Farnese, et pour le duc de Toscane, Côme-le-Grand. Vasari et Baglione, qui ont écrit sa vie, en ont donné l'énumération.

avaient l'un et l'autre une haute opinion d'eux-mêmes, ils avaient aussi été récompensés de leurs veilles par une grande estime de la part des peuples parmi lesquels ils vivaient. Or, ce même Franco fut le père de l'Ecole Bolonnaise, et le maître des peintres qui l'ont formée dans les premières années du XIVe siècle.

Cimabué et Giotto commençaient dans le même tems la tige des peintres de Florence. Tous deux s'étaient occupés dans leur jeunesse de l'ornement des manuscrits; et ce fut de ces travaux améliorés entre leurs mains, qu'en passant à des ouvrages plus importans, ces vénérables pères de la peinture moderne surent tirer des préceptes et des modèles utiles à leurs successeurs immédiats.

Cette vérité historique exige qu'en laissant la peinture des manuscrits dans une classe secondaire, nous lui accordions cependant la reconnaissance qu'elle mérite à double titre. Elle a contribué au rétablissement de la peinture en grand; et elle a favorisé le retour des sciences et des lettres, en ajoutant aux livres des ornemens qui les ont fait aimer, conserver et lire.

Il semble même que pour venger ce genre de peinture de son infériorité, le tems ait pris soin de nous en transmettre les productions seules, au milieu de la destruction de monumens de tous les genres; bienfait qui nous met en état de suivre l'histoire de la Peinture pendant une longue suite d'années, absolument vides d'autres productions.

Les miniatures que je vais emprunter tantôt à des manuscrits grecs, tantôt à des manuscrits latins, se présenteront sur deux lignes parallèles, en quelque sorte, de manière qu'en les comparant les unes aux autres on pourra suivre la marche rétrograde ou progressive de l'Art, dans l'orient et dans l'occident. En examinant ces peintures, nous aurons soin d'y considérer les différentes parties de l'Art suivant l'ordre que leur assigne leur degré d'importance.

L'invention et l'ordonnance des sujets sont dans la Peinture, ce que le plan général et la disposition des principales masses d'un édifice sont dans l'Architecture. C'est de leur merite que dépendent essentiellement et la beauté du monument et la facilité d'en reconnaitre la destination. C'est aussi sur ce qui appartient à l'invention et à l'ordonnance, que le tems exerce le moins ses ravages. Les contours s'altèrent, les couleurs s'effacent; mais il reste toujours des traces assez visibles de la composition, pour qu'on puisse juger de l'ordre dans lequel le peintre a rendu les faits et disposé les personnages, et par-là reconnaître comment a chaque époque, l'esprit humain a conçu ses idées, et comment il a su les rendre sensibles par le dessin, ce qui forme assurément le but le plus important de l'histoire de l'Art. Je dois ajouter que, parmi les peintures de la décadence, celles qui sont encore voisines de l'âge du goût, offrent seules quelque mérite dans l'invention et dans l'ordonnance, que ce mérite s'affaiblit à mesure qu'elles s'éloignent de cette époque, et qu'il finit même par s'évanouir entièrement.

Pl. XIX. Miniatures d'un manuscrit grec de la Genèse, de la biblioth. impériale de Vienne. IVe ou Ve siècle.

Le plus ancien manuscrit dont j'aie trouvé à faire usage, offre une preuve de ce fait. En le plaçant le premier dans mes descriptions, je rends hommage aux sujets que les peintures reproduisent.

C'est celui de la Genèse, manuscrit grec, de la bibliothèque impériale de Vienne, réputé du IVe ou du Ve siècle. Les peintures qu'il renferme nous montrent la direction que prit l'Art, vers les premiers tems de sa décadence, en passant du profane au sacré. Nous y voyons ses efforts pour conserver dans l'invention quelques parties de la flamme qui s'éteignait. C'est ainsi que dans le tableau, N° 5, représentant Adam et Eve qui sortent du paradis terrestre, le peintre a placé entre nos parens déja malheureux un personnage que Montfaucon a jugé être la Pénitence, et que je crois plutôt la Consolation personnifiée.

C'est encore ainsi que, dans le numéro suivant, une figure demi-nue, assise et appuyée sur son urne, représente la Nymphe de la fontaine où Rébecca est venue puiser de l'eau.

Dans les tableaux cotés N° 7 et N° 14, des draperies suspendues aux portes indiquent, conformément à l'usage antique, celles des palais d'Abimilech et de Pharaon.

On apperçoit dans le N° 10, des colonnes milliaires sur la route que prend Joseph pour aller joindre ses frères: la première se distingue par une plus grande hauteur.

Dans le N° 11, l'appartement de la femme de Putiphar, est orné d'une colonnade, et, dans la pièce voisine, on voit des femmes occupées du même genre de travaux que les princesses d'Homère.

La peinture du Festin de Pharaon, N° 13, rappelle aussi plusieurs usages de l'antiquité.

Celle qui remplit la partie supérieure de cette planche, rend très clairement, et pour ainsi dire, mot à mot, le fait énoncé dans le 17e verset du chapitre XLVIII de la Génèse: *Videns autem Joseph quòd posuisset pater suus dexteram manum super caput Ephraim, graviter accepit, et apprehensam manum patris, levare conatus est de capite Ephraim, et transferre super caput Manasse.*

Malheureusement cette peinture, quoique gravée d'après un calque pris sur l'original, ne permet guère de retrouver dans les traits à demi effacés de ses contours la preuve de ce que le dessin pouvait y avoir apporté d'indécision, de roideur et d'incorrection.

Ce mélange de défauts dans l'exécution, avec quelques restes d'une plus grande habileté dans la composition, sera le signe et la mesure de la décadence dans les quatre ou cinq premiers siècles. Si l'invention s'est maintenue plus long-tems que les autres parties de l'Art, il faut peut-être en attribuer la cause à l'usage où l'on fut d'abord de confier à des peintres de profession la composition des sujets qui, par la suite, fut souvent abandonnée à de simples calligraphes ou enlumineurs.

Ce manuscrit, comme toutes les productions du même genre, indépendamment de la partie pittoresque, pourrait être considéré sous deux rapports importans, celui de la paléographie, et celui du mérite littéraire : mais ces deux dernières parties, étrangères à mon sujet, sont d'ailleurs tellement au-dessus de mes connaissances, que je crois devoir me borner dès cette fois, comme je ferai désormais dans de pareilles occasions, à les recommander à l'attention des littérateurs, en les invitant toutefois à consulter la notice que je donne de chaque manuscrit dans la *Table des planches*.

Pl. XX. Réunion des peintures qui ornent le Virgile du Vatican, manuscrit latin du IVe au Ve siècle.

Les observations que nous venons de faire sur l'espèce de conformité qui paraît subsister encore entre le système de composition des peintures du bon tems et celui des miniatures attachées aux manuscrits grecs du commencement de la décadence, ces observations peuvent s'appliquer aussi aux miniatures des manuscrits latins de la même époque, comparées aux peintures de l'Ecole que l'on pourrait appeler *Latine*.

Les six planches qui vont suivre, à commencer par la XXe, renferment la totalité de ce qui reste des peintures qui accompagnent les fragmens d'un manuscrit de Virgile, appartenant à la bibliothèque du Vatican, N° 3225, et généralement reconnu pour avoir été écrit entre le IVe et le Ve siècle.

L'ordonnance, ainsi que le choix des sujets, tous réunis sur la première de ces planches, tient de près, par sa simplicité, sa clarté, et même par une certaine dignité, aux bonnes maximes des tems plus anciens.

Dans la plupart de ces compositions, le sens du poëme est exprimé avec une telle justesse, qu'il semble que le poëte ait dirigé le crayon. On peut s'en convaincre, en prenant la peine de les comparer avec les passages de Virgile, que nous avons rapportés dans la table explicative de la planche XX, et dont quelques uns se trouvent répétés sur les cinq planches suivantes.

On verra que le premier tableau rend bien le combat des taureaux du IIIe chant des Géorgiques.

Illi alternantes multâ vi prœlia miscent

Le quatrième n'exprime pas moins fidèlement le travail des Cyclopes :

Illi inter sese magnâ vi bracchia tollunt.

Si l'on a dit avec raison que les beaux vers de Virgile ranimèrent chez les Romains le goût de l'agriculture négligée pendant les guerres civiles, j'aime à croire que la Peinture, en y ajoutant quelques charmes, partagea ce succès

L'allocution de Didon, dans le huitième tableau, tiré du premier livre de l'Eneide, a pareillement de la noblesse.

> . . . . *Solioque altè subnixa resedit;*
> *Jura dabat, legesque viris.* . . . .

L'action de Créuse, rendue dans le treizième tableau, d'après le deuxième livre, est naturelle et touchante :

> *Ecce autem complexa pedes in limine conjux*
> *Hærebat.*

L'audience donnée par le roi Latinus aux envoyés Troyens, représentée dans le trente-septième tableau, retrace toute la pompe de la description de Virgile :

> *Tectum augustum, ingens, centum sublime columnis.*

Ainsi, le poëte et le peintre se sont prêté un mutuel secours, genre de mérite qui ne s'est pas toujours rencontré dans les livres ornés de gravures, depuis l'invention de l'imprimerie.

Pl. XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV. Parties des peintures du Virgile du Vatican, calquées sur l'original, du IVe au Ve siècle.

Quant au dessin de ces miniatures, la simple inspection des cinq planches qui suivent, et où plusieurs sont gravées de la grandeur même des originaux, suffit pour montrer que cette partie ne répond pas au mérite de l'invention, par la raison sans doute que, bien qu'à ces premières époques de la décadence, les peintres fussent encore capables de se pénétrer des belles idées de la poésie, la pratique de l'Art, mal étudiée dans les Ecoles, ne servait plus leur volonté. De là cette mollesse, ce défaut de caractère, cette incorrection que présente le dessin de la plupart des figures. Les têtes généralement trop grosses surchargent les corps, dont les parties n'ont elles-mêmes aucune proportion; le nu n'annonce aucune connaissance de l'anatomie; les contours manquent entièrement de finesse; les bras, les jambes, les mains, presque sans articulations, n'ont que peu de vérité et nulle grace.

Cependant les attitudes sont le plus souvent d'accord avec l'action. Des poses tranquilles, des mouvemens vrais, une attention sérieuse à ce qui se passe dans la scène, et des fonds sagement ordonnés, mettent de la justesse dans l'expression générale. Cette manière, qui tient aux anciens et grands principes de l'Art, porterait à croire que ces peintures sont des copies timides et sans verve d'originaux fort antérieurs. Le style de l'architecture des édifices qu'on y voit représentés, meilleur que celui du Ve et du VIe siècle, vient à l'appui de cette opinion.

Le coloris, ou plutôt les couleurs, car ces ouvrages n'offrent aucune trace de clair-obscur, les couleurs semblent avoir été employées avec l'intention de suppléer aux imperfections du dessin. Des teintes fortes, et même des traits noirâtres forment les contours, et font entrevoir dans les figures nues les jointures et l'emplacement des muscles; ces traits sont plus vigoureux dans les figures d'hommes, plus légers dans les figures de femmes ou d'enfans; ils sont aussi plus prononcés du côté de l'ombre que dans la partie claire, afin de produire une espèce de relief.

Le jet des draperies est simple et naturel; elles sont tracées rudement, mais rehaussées d'or avec soin. Le manteau des principaux personnages est d'un rouge pourpré; l'habit de dessous, cendré ou bleuâtre; l'habillement des femmes est d'un violet clair, mêlé de rouge.

Les édifices sont d'une couleur bleuâtre ou rougeâtre, hardiment rehaussés de blanc ou d'or, et dessinés avec des traits noirâtres. La couleur des animaux participe du rouge et du noir. Les troncs des arbres sont souvent couleur d'or, et les feuilles piquées de points d'or mis au pinceau. Les terrains sont en général d'une teinte cendrée, réveillée par quelques teintes plus vives.

Le champ ou le fond des tableaux est encadré par deux bordures rouges, dont l'une est plus petite que l'autre; il est presque toujours d'un bleu plus ou moins foncé, ou d'une teinte laqueuse, qui relève le ton des figures.

Nulle perspective ni dans les plans où se trouvent les figures, ni dans ceux des fabriques. La ma-

nière dont ces peintures sont touchées prouve qu'elles n'ont pas été traitées comme de vraies miniatures. L'artiste, par défaut de savoir, a entassé les touches d'une même couleur l'une sur l'autre, pour leur donner du corps, et pour tâcher, par cette espèce d'empâtement, de produire des dégradations ; et il n'a pas atteint son but

Pl. XXVI.
Miniatures d'un manuscrit grec de Dioscoride, de la bibliothèque impériale de Vienne.
VIe siècle.

C'est encore à la bibliothèque impériale de Vienne, que nous devons un des plus anciens manuscrits dont les peintures puissent orner notre ouvrage. Ce manuscrit grec, du VIe siècle, contient la Description des plantes, composée par Dioscoride, dès le premier siècle de l'ère chrétienne

Les arts tels que le dessin, qui ont besoin qu'une grande habileté de la main s'unisse à la pensée, rencontrent dans ce mécanisme un écueil très dangereux, parceque la pratique est susceptible de s'altérer, de se perdre même dans les tems de ténèbres, tandis que la pensée, immortelle comme l'âme qui la produit, demeure toujours la même. Cette réflexion qui trouvera plus d'une fois sa place dans cet ouvrage, s'applique parfaitement à la peinture gravée sous le N° 2, que nous allons examiner. On y voit une femme qui tient en main la plante nommée *Mandragore*, plante dont la racine, par sa prétendue ressemblance avec la forme humaine, a donné lieu à tant de discours fabuleux. Cette femme semble l'offrir aux regards d'un artiste, pour qu'il la peigne, et à ceux d'un naturaliste, pour qu'il en fasse la description. Suivant une inscription qu'on lisait autrefois au-dessus de la tête, ce personnage est l'*Invention*, ou plutôt la Nature elle-même. L'idée première et la disposition de ce tableau, qui font connaître l'objet de l'ouvrage, sont assez heureuses; mais l'exécution l'est beaucoup moins, quant au dessin. Je l'ai cependant préféré à d'autres peintures du même manuscrit, parcequ'il a le mérite particulier de montrer un peintre assis près de son chevalet, avec sa palette et sa boite à couleurs.

Le même motif m'a fait placer, sous le N° 3, une peinture antique tirée de Pompéi, qui représente une femme peintre dans son atelier. Ce rapprochement donnera le moyen de comparer la différente manière dont les mêmes instrumens sont disposés à des époques distantes l'une de l'autre de quatre à cinq siècles

Le sujet du N° 1 paraît indiquer la source et la date du manuscrit dont il s'agit: le dessin est tiré du sixième feuillet. On y a représenté Julienne, fille de l'empereur Olibrius, petite-fille de Valentinien III, et arrière-petite-fille de Théodose le jeune; elle est assise entre la Prudence et la Magnanimité personnifiées. Dans les compartimens que forme l'espèce d'entrelas qui encadre le tableau, on remarque des Génies occupés de diverses opérations mécaniques, parmi lesquelles on distingue celles de l'Architecture, de la Sculpture et de la Peinture, ce qui fournit un nouveau sujet de comparaison entre les instrumens qu'on y voit employés et ceux que présentent les N° 2 et 3. Ces emblèmes d'ailleurs rappellent le goût de la princesse pour les beaux-arts. On sait qu'elle avait fait bâtir et embellir plusieurs églises. Elle aura desiré voir l'ouvrage de Dioscoride, orné de peintures, et c'est probablement ce livre que lui présente le Génie des sciences et des arts debout à ses pieds.

N'ayant pas été à portée de voir ce manuscrit, je ne puis rien affirmer sur le coloris. Il a, dit-on, perdu beaucoup de sa fraicheur. Mais, comme je l'ai dit, c'est l'invention et le dessin qui forment le principal sujet de nos observations.

Pl XXVII.
Miniatures d'un manuscrit syriaque, de la bibliothèque de St Laurent, à Florence.
VIe siècle.

Les miniatures de la planche XXVII sont empruntées d'un manuscrit syriaque, écrit en 586. Ce manuscrit est enrichi de vingt-six tableaux, parmi lesquels le sujet principal, coté N° 1 sur cette planche, n'est pas sans intérêt.

Dans la partie supérieure, entre le soleil et la lune, à faces humaines, est un ovale soutenu par deux anges, et posé sur une espece de char, lequel a quatre ailes parsemées d'yeux, quatre roues enflammées, et les symboles des évangelistes pour supports : idée qui, dans ces tems modernes, a pu

inspirer celle de ce monument magnifique où l'on voit la chaire de S[t] Pierre portée par les quatre Pères des églises grecque et romaine. Sur ce char et dans l'ovale, le Christ est représenté debout, remontant aux cieux, dont les habitans viennent lui présenter leurs hommages. Au-dessous et sur la terre, on voit la mère du Sauveur accompagnée de deux anges, en témoignage de sa dignité; son attitude majestueuse et religieuse tout à la fois, atteste qu'elle s'était depuis long-tems attendue au grand évènement de l'ascension de son fils. Les apôtres qui l'environnent, moins préparés à ce prodige, sont dans l'admiration et manifestent leur surprise aux envoyés célestes, qui les consolent de la perte de leur divin maître.

Cette ordonnance, quoiqu'elle renferme des détails et des accessoires qui ont quelque bizarrerie, est cependant fondée sur des pensées ingénieuses, et cette espèce de mérite se retrouve sur quelques autres tableaux du même manuscrit.

Dans celui qui représente le martyre des S[ts] Innocens, la terre arrosée de leur sang produit des fleurs: idée poétique et orientale, qui rappelle l'Hyacinthe des Grecs.

Dans celui de la résurrection, le tombeau du Christ s'ouvre par une porte semblable à celle qu'on voit quelquefois sur des tombeaux, dans les bas-reliefs antiques.

Généralement dans l'annonciation, comme dans d'autres allocutions, l'ange tient en main une grande verge, signe de sa qualité de messager: c'est ce qu'on voit ici, sous le N° 2.

D'autres singularités se remarquent encore dans ces peintures. Le Christ, dans celle du crucifiement, N° 5, est vêtu d'une longue robe; deux clous percent ses pieds, au-dessus du tarse. Ce n'est pas avec des dés, que les soldats tirent au sort ses vêtemens, c'est au jeu des doigts, connu en Italie sous le nom de *morra*, ou *del fare al tocco.*

Les auteurs du Catalogue de la Bibliothèque *Laurentiana*, expliquent ces inventions par l'histoire de la vie de Jésus-Christ, réunie à quelques passages de l'ancien Testament et des Prophéties. Elles ont beaucoup de ressemblance avec plusieurs peintures des catacombes. Biscioni, l'un de ces savans, entre dans beaucoup de détails sur la forme et les couleurs des moindres objets.

Le coloris de ces peintures est en général assez fondu, non à la manière de la miniature, mais largement. Les couleurs qu'on y voit le plus fréquemment employées, sont le rouge, la laque, le jaune pâle, un violet foncé, un blanc bleuâtre. Les nimbes qui ornent la tête de la Vierge et des anges, sont dorés, et la robe du Christ sur la croix, est aussi rehaussée d'or.

Les contours sont marqués par des traits noirs et larges; les lumières par des touches de blanc; mais sans que le clair ou l'ombre suivent l'ondoyement des formes. Pour faire ressortir un bras, une moitié tout entière est éclairée, l'autre moitié ombrée.

Nulle espèce de plan n'est indiquée par la disposition des groupes. La différente distance où les figures se trouvent les unes à l'égard des autres, n'est rendue sensible que par l'élévation graduée des têtes placées sur des corps qui n'ont ni pieds, ni jambes. La perspective aérienne n'est pas mieux sentie.

Si enfin le dessin, le coloris et l'expression, étaient plus dignes de l'invention, on s'appercevrait moins des pertes que l'Art avait déja souffertes.

Pl. XXVIII.
Ensemble des miniatures d'un manuscrit grec de l'histoire de Josué.
VII[e] ou VIII[e] siècle.

Ces observations, dont le but est de faire remarquer le caractère des monumens, se trouvent confirmées d'une manière encore plus frappante dans les peintures gravées sur les trois planches que nous allons décrire. Les miniatures qu'elles représentent sont empruntées d'un manuscrit grec de la bibliothèque du Vatican, aussi intéressant par son objet et aussi curieux par sa forme, qu'il est recommandable par les compositions pittoresques dont il est orné. Ce sont les guerres de Josué, peintes sur un rouleau de parchemin, de plus de trente pieds de long: quelques légendes seulement, destinées à indiquer les sujets, accompagnent les figures; de sorte que, à bien dire, c'est moins un manuscrit, qu'un long tableau sur lequel les explications, disposées comme on le voit sur les planches XXIX et XXX, ne sont qu'un accessoire.

Nous avons vu, dans un siècle assez voisin des tems où la Sculpture avait retracé sur des colonnes, à Rome et à Constantinople les fastes militaires des empereurs, la mosaïque reproduire au pourtour de l'église de Ste Marie majeure les combats d'Abraham contre les cinq rois : il semble que, par une imitation de cette espèce de monumens, la peinture en miniature ait voulu nous rappeler ici les exploits du héros de la Terre sainte. L'invention et l'ordonnance annoncent une telle intelligence, qu'on est tenté de croire que l'artiste a modelé ses compositions sur celles de quelque peinture ou de quelque bas-relief antiques, car on y retrouve, jusqu'à un certain point, la vérité et la convenance qui se faisaient admirer dans les ouvrages des anciens. Quant à l'exécution, il en est tout autrement, et la faiblesse du dessin sur-tout décèle une main peu habile.

Le coloris n'est pas plus recommandable : nul empâtement dans les chairs; elles sont rendues par de simples demi-teintes couchées à plat, comme dans l'aquarelle, par un pinceau facile, mais très négligé, et rehaussées de blanc pour les lumières. Les draperies, assez bien agencées, sont exécutées aussi avec des couleurs légères; le bleu, le rouge, le jaune clair y dominent.

La planche XXVIII contient la totalité de ce que le tems a conservé de ce précieux monument que l'on doit regretter de ne pas posséder dans son intégrité. On y remarquera, ainsi que nous l'avons fait dans les peintures du manuscrit de Virgile, une grande précision dans la manière dont le texte de l'Ecriture sainte a été rendu.

Sous ce rapport, nous citerons particulièrement le transport de l'arche, et le passage du Jourdain par les Israëlites, N° 2 et 3; la vision de Josué, N° 7; ses hommages au Seigneur, N° 12, et ceux que lui rendent les envoyés de Gabaon, N° 17.

La vérité de l'expression se fait sentir aussi dans les scènes de mouvement et de tumulte, telles que la lapidation d'Achan, les marches d'armées, les combats, les prises de ville, etc.

Enfin, dans les allocutions de Josué à ses soldats, la noblesse de son attitude, la simplicité et la justesse de son geste, rappellent les sujets du même genre si bien traités dans les bas-reliefs des arcs de triomphe, et dans ceux de la colonne Trajane, ainsi que sur les médailles du bel âge. A l'imitation de ces monumens, on voit ici Josué assis sur son trône, *sedens in solio*, ayant sous ses pieds le *suppedaneum*. Sa tête est toujours environnée du nimbe, signe caractéristique d'une dignité éminente chez les païens comme chez les chrétiens.

La gravure de cette planche, qui présente, quoique dans une très petite proportion, l'ensemble des peintures de ce manuscrit, est d'une pointe assez nette pour que l'on puisse saisir ce qu'il y a généralement de bien dans la composition.

Pl. XXIX et XXX.
Partie des miniatures du manuscrit de Josué, calquées sur l'original. VIIe ou VIIIe siècle.

Les deux planches suivantes offrent dans la grandeur même de l'original quelques unes des peintures de ce manuscrit, et elles nous permettront par-là d'observer encore mieux ce genre de mérite.

Sur la planche XXIX, on peut remarquer, N° 2, la rapidité de la course des cavaliers détachés à la poursuite des espions de Josué; et, sous le N° 3, l'expression simple et naïve du sentiment de pudeur et d'embarras qui doit accompagner et suivre l'opération de la circoncision.

La planche XXX met sous nos yeux un fait unique dans l'histoire du monde : un mortel commandant à la nature, disant au soleil de s'arrêter, *stet sol*; et ce prodige, que l'Art antique n'eut jamais à représenter, est rendu avec une énergie vraiment digne d'Homère, quoique déja les moyens de la peinture fussent notablement affaiblis.

L'Art, dans ces diverses compositions, se montre encore fidèle à l'un de ses principes les plus féconds; celui par lequel il vivifiait et ennoblissait tout : les montagnes, les villes, les fleuves y sont personnifiés. Avec quelle noblesse est posée la figure emblématique de la ville de Gabaon! De quelle anxiété, de quelle douleur elle parait pénétrée! *Quomodo sedet sola civitas!* Cette sorte de prosopopée, constamment familière aux Orientaux et aux Grecs, suivant la remarque de Montfaucon se montrait encore quelquefois avec succès sous le crayon de ces derniers. On sait que les Latins n'y excellaient pas moins, ainsi que l'attestent et un grand nombre de bas-reliefs,

et cette belle médaille symboliquement historique de Vespasien, avec le revers, *Judœâ captâ*.

Ce tableau enfin, dans tout ce qui concerne l'invention et l'ordonnance, n'a rien à envier à ceux du meilleur tems. Le dessin même, dans l'ensemble des groupes et dans le mouvement de chaque figure, a de la vérité et quelque sorte d'élégance; mais, dans le détail, il manque de correction.

C'est sur cette dernière partie de l'Art qu'il faut principalement porter son attention, quand on veut observer les progrès de la décadence, qui paraît avoir atteint son dernier degré dans l'intervalle qui sépare le VIIe siècle du Xe. J'aurais desiré pouvoir offrir des exemples plus multipliés de l'affaiblissement successif de la Peinture durant cette longue période; mais si ceux que le tems nous a conservés ne donnent des preuves ni assez nombreuses, ni assez graduées, nous en sommes dédommagés, soit par l'intérêt des sujets, soit par les rares dimensions et l'importance des compositions, qui donnent à leur témoignage plus de poids et d'autorité.

Pl XXXI
Choix des miniatures du ménologe grec du Vatican.
IXe - Xe siècle.

Tels sont encore sous ce double rapport, et pour le cours du IXe et du Xe siècle, les matériaux que j'emprunte d'un manuscrit très distingué. Ce sont des peintures sur un fond d'or, qui ornent un ménologe grec, conservé à la bibliothèque du Vatican, sous le N° 1613.

Ce livre présente pour chaque jour, pendant six mois de l'année, un abrégé de l'histoire d'un saint ou d'une sainte de l'Eglise grecque. Au-dessus ou quelquefois au-dessous de ces récits, se trouve un tableau relatif à quelque fait de la vie et le plus souvent du martyre de ces personnages que l'espoir d'une joie éternelle conduisait à la mort, et qui la recevaient avec courage, acte magnanime qui, quel qu'en soit le motif, a toujours excité l'étonnement et mérité le souvenir des vivans.

Les tableaux qui en conservent la mémoire sont au nombre de 430. Ils ont été peints de la fin du IXe à la fin du Xe siècle. La multitude des objets qui s'y trouvent renfermés, en fait un recueil extrêmement intéressant à beaucoup d'égards, non seulement pour l'histoire de la Peinture, mais pour la connaissance des costumes ecclésiastiques, civils et militaires.

Ils nous montrent comment, à cette époque, l'Art parvenait à rendre une multitude de figures d'hommes et d'animaux différens d'âges, de caractères, et de formes; à peindre des armes, des meubles, des instrumens, des temples, des palais, des maisons particulières, des monumens d'architecture de toute espèce. Quelques uns de ces édifices peuvent être imaginaires, mais la plupart doivent avoir été dessinés d'après nature.

Un ouvrage aussi considérable, résultat des travaux réunis de plusieurs artistes, dont huit se sont fait connaître en y inscrivant leurs noms, présente l'avantage inappréciable de mettre sous nos yeux le style d'une Ecole entière. On remarque dans le dessin et dans le coloris une pratique semblable, effet assez ordinaire d'une instruction donnée dans le même pays, par des maîtres contemporains. Mais il y a dans la représentation des supplices, malgré la sinistre monotonie où doivent tomber de pareils sujets, une variété prodigieuse, quant à la composition; et ces tableaux sont devenus une source inépuisable de modèles, pour les peintres qui ont traité postérieurement la même partie de l'histoire sainte.

Le dessin, sans être entièrement défectueux, n'annonce plus dans le nu aucune connaissance de l'anatomie. Les formes arrondies n'indiquent plus d'articulations. Les têtes d'hommes ne diffèrent presque en rien des têtes de femmes. Les figures des bourreaux n'offrent que des contorsions barbares, tandis que celles des assistans manifestent une profonde indifférence. Les martyrs eux-mêmes ne paraissent pas plus émus. Au lieu d'exprimer la résignation et la mansuétude de ces saints personnages, au milieu des plus cruels tourmens, leurs figures ne présentent le plus souvent que des poses sans mouvement et entièrement insignifiantes.

Cependant la dignité que l'on trouve encore dans les têtes des vieillards, la majesté de leur maintien, la modestie de celui des femmes, ne permettent pas d'oublier que ce style, quoique extrêmement dégénéré, est toujours celui de l'Ecole grecque. Nous ne cesserons pas même de

reconnaître les principes antiques de cette Ecole, à travers les défauts d'exécution qui vont aller en croissant, jusqu'à la difformité. C'est le maintien ou l'abandon de ces principes qui établit le caractère distinctif entre les peintres sortis des Ecoles Grecques et ceux des Ecoles Latines.

Mais il est juste aussi de dire que les costumes des Grecs, tant pour les personnes consacrées au culte religieux, que pour celles qui étaient constituées en dignité dans l'ordre civil, présentaient à leurs artistes le moyen de conserver un caractère plus grandiose. Les peintures du manuscrit dont il s'agit donnent des preuves multipliées de la justesse de cette observation. Les draperies, amples dans leurs contours, décentes dans leur agencement, peintes avec des touches larges, et rehaussées d'or souvent avec profusion, prêtent aux figures de la noblesse et de la majesté.

Le coloris des carnations, principalement dans les têtes, est vif et franc, et ne manque pas d'un certain effet.

Les teintes dominantes sont le jaune, le bleu, le rouge, le violet. Ce n'est pas encore le blanc naturel du fond qui étant épargné rend les lumières, ainsi que nous le verrons dans la suite, c'est une couleur blanche, *biacca*. Quant au champ du tableau, il est doré en plein, ce qui donne à l'effet général un éclat doux et suave. Dans nos gravures, ces fonds d'or sont rendus par un pointillé, par-tout où nous les avons trouvés employés.

Pl. XXXII et XXXIII
Miniatures du ménologe du Vatican, calquées sur l'original.
IXe Xe siècle.

Parmi les peintres qui ont travaillé aux nombreuses miniatures de ce manuscrit, huit, ainsi que nous l'avons déja remarqué, se sont fait connaître, en inscrivant leurs noms sur leurs ouvrages; circonstance rare et précieuse pour notre histoire: ces peintres sont Pantaléon, Siméon, Michel Blachernita, Georges, Ména, Siméon Blachernita, Michel Micros, et Nestor.

La planche XXXI a déja offert, en petit, diverses compositions de ces artistes; mais pour donner une idée plus précise de leur style, les planches XXXII et XXXIII ont été composées de manière à présenter un tableau de chacun d'eux, à l'exception des deux Siméon; et ces tableaux, choisis parmi ceux qui portent leurs noms, sont gravés de la grandeur même des originaux, sur lesquels ils ont été fidèlement calqués.

Pantaléon et Nestor sont ceux auxquels est dû le plus grand nombre des tableaux.

Quant au degré de leur mérite comparé, quoiqu'il soit difficile, comme je l'ai dit, d'appercevoir des différences entres les élèves d'une même Ecole et dans des sujets si monotones, cependant après avoir attentivement examiné ces compositions, j'ai cru reconnaître plus de naturel et d'expression dans celles de Michel Blachernita, de Georges et de Nestor, une ordonnance plus riche et mieux entendue dans celles de Michel Micros.

Pl. XXXIV
[illegible]
IXe s[illegible]

Les peintures retracées sur la planche XXXIV, d'après un manuscrit grec du IXe siècle, sont encore au nombre de celles qui conservent dans la composition quelques restes des anciens principes.

Une main sortant d'un nuage, *è nubibus erumpens*, signe qui se reproduit souvent dans les anciens manuscrits et dans les mosaïques, annonce la puissance et la volonté du maître des cieux et de la terre.

On remarque une espèce de grace dans l'attitude de la danseuse, N° 4. Il y a bien aussi quelque noblesse dans l'image d'Elie représenté montant au ciel, sur un char; mais si on la compare avec une autre figure d'Elie, gravée sous le N° 4 de la planche VII, d'après une peinture des catacombes du IIe ou du IIIe siècle; si l'on se rappelle aussi le même sujet sculpté sur un sarcophage des catacombes et reproduit par moi, d'après Aringhi, sous le N° 4 de la planche VIII de la *Sculpture;* enfin si l'on considère la composition des deux peintures gravées sur cette planche XXXIV, sous les Nos 5 et 6, et tirée du même manuscrit, on reconnaîtra facilement quelle dégradation l'Art avait éprouvée, quant à cette partie, dans le cours de cinq à six siècles.

La decadence est encore plus sensible dans le dessin; il est aussi sec dans les articulations des

figures, que dur et roide dans les plis des draperies: la disposition de celles-ci est généralement encore assez bien entendue, mais la forme du char, le dessin des chevaux, la manière dont ils sont attelés, la pose d'Elie, celle du fleuve personnifié, tout, excepté peut-être l'empressement que témoigne Elisée, annonce une dégénération toujours croissante.

Le coloris seul laisse entrevoir quelques restes des bonnes pratiques; il offre même une sorte d'accord et de légèreté, parceque sur un fond rarement obscur, les couleurs, d'un jaune ou d'un rouge clairs, et d'un bleu céleste, ont encore de la transparence; les lumières sans hachures sont rendues par des masses de blanc plus larges et plus vives que nous ne le verrons dorénavant dans beaucoup d'autres peintures.

Pl. XXXV et XXXVI. Miniatures du Térence de la bibliothèque du Vatican. IXe siècle.

Le manque de manuscrits ornés de miniatures, depuis le Ve siècle jusqu'à la fin du VIIIe, se fait encore mieux sentir dans les ouvrages latins que dans les ouvrages grecs; et cette circonstance nuit, pendant tout ce tems, à la comparaison que j'aurais aimé à établir sans interruption entre ces deux Ecoles.

A défaut de manuscrits de cet âge, celui dont il va être question pourra former une sorte de nuance intermédiaire. En effet, s'il est, comme on le croit, une copie d'un original plus ancien, il doit tenir de son modèle quelque mérite dans l'invention, tandis que l'exécution, datant d'une époque beaucoup moins reculée, sera fort inférieure.

Ce manuscrit est celui de Térence, qui appartient à la bibliothèque du Vatican, où il est inscrit sous le N° 3868. Je le crois exécuté à la fin du VIIIe siècle, ou au commencement du IXe (*a*).

Les figures d'une proportion trop courte ne montrent en général aucune espèce de savoir; les contours grossiers, tracés par des lignes droites, ne rendent nullement les articulations; jamais le nu n'est ressenti sous les vêtemens: voilà les défauts d'une copie.

Voici ce qui me persuade que ces défauts ne se trouvaient pas dans l'original. La pose des figures est presque toujours d'accord avec l'intention; le mouvement de la tête, conforme à celui des mains, leur donne une signification précise comme la parole; l'esprit du dialogue n'y manque jamais; la différence entre l'action de celui qui parle et le repos de celui qui écoute, est toujours marquée justement; l'attention de ce dernier, et la disposition plus ou moins prochaine où il est de se rendre à ce qu'on lui dit, ne sont pas moins sensibles; les masques mêmes, dont le pouvoir est si peu connu de notre tems, et dont le théâtre antique variait les caractères suivant le sexe, l'âge et la position des personnages, ont une vérité surprenante, malgré des formes extraordinaires: cette vérité fait oublier la monstruosité des proportions, et elle ajoute de l'énergie à l'action, par le talent avec lequel le peintre l'a appropriée au texte du poëme.

On reconnait, à la planche XXXV, N° 5, l'impatience de Parménon, qui, sur les instances réitérées du jeune homme, lui répond, *Faciam.* On croit entendre l'exclamation de Mysis: *Miseram me! quod verbum audio?* Le mouvement général qui résulte de la réunion des personnages dans les scènes gravées sous le N° 6 de la même planche, est parfaitement bien rendu.

Ainsi, malgré la lourdeur de la touche, la dureté du pinceau, et l'incorrection habituelle du copiste, on sent encore le mérite de l'original: on y reconnait une composition primitive qui se fit sans doute admirer par une imitation fidèle de la nature.

Ces peintures nous donnent aussi la connaissance des habillemens du tems, et des différentes manières de les agencer. Nous pouvons y distinguer le choix des couleurs affectées à chaque personnage. Elles sont appliquées avec peu d'art par le copiste; mais il est à présumer qu'il en a fidèlement maintenu l'espèce: ce sont le verd, le bleu, le rouge, mêlés de jaune ou de quelques teintes cendrées; les cheveux des hommes sont noirs, et ceux des femmes le plus généralement blonds.

On y retrouve en même tems des traces de beaucoup d'anciens usages, dont quelques uns se

(*a*) Indépendamment des détails historiques que je donne sur ce manuscrit dans la *Table des planches*, page 43, on peut consulter avec fruit ceux que l'abbé Morelli, bibliothécaire de S. Marc, a insérés dans l'ouvrage intitulé *Notizie d'opere di disegno*, etc. p. 133

sont perpétués jusque aujourd'hui, tels que celui du mouchoir de cou, *sudarium*, que portent encore à Rome les serviteurs et autres gens de peine.

D'après ces observations, n'est-il pas permis de penser que le manuscrit original et autographe de Térence, dont il a été fait tant de copies, avait été orné de figures, par l'ordre de Caius Térentius, frère du maître de Térence? Ce Romain, selon Pline, avait fait exécuter beaucoup d'ouvrages de peinture, vers l'an 180 avant J.-C.

Planches XXXVII et XXXVIII. Miniatures d'un pontifical latin de la bibliothèque de la Minerve, à Rome. IXe siècle.

Ce doute sur l'existence d'un original ancien, dont le manuscrit de Térence nous paraît être une copie, malheureusement il n'y a pas lieu de l'éprouver à l'égard des peintures gravées sur les trois planches suivantes. A l'époque où elles ont été exécutées, l'Art, abandonné à lui-même, manifeste sa décadence par des signes qui ne laissent aucune incertitude.

Celles des deux premières ornent un pontifical qui paraît avoir été à l'usage de Landolphe, élevé au siége épiscopal de Capoue, au IXe siècle. Elles représentent les cérémonies des ordinations par un évêque. Les sujets sont distribués en douze tableaux, tels qu'on les voit sur la planche XXXVII. Au-dessous de chaque tableau, se lit un passage du manuscrit, indiquant l'objet de la cérémonie, exprimé d'ailleurs assez clairement par la composition, qui n'est pas mal conçue. L'évêque, personnage principal, se fait distinguer par sa coiffure, par ses habits pontificaux, et sur-tout par un maintien plus noble. Les groupes des assistans et ceux des clercs qui viennent d'être ordonnés, occupent la place convenable. L'humilité de ces derniers est prononcée jusqu'à l'excès, si ce n'est dans le tableau que j'ai désigné par le N° 12.

Afin de donner une idée plus juste de ce qui appartient au dessin, j'ai fait graver un calque de ce dernier tableau, ainsi que d'une portion du quatrième, sur la planche XXXVIII: il est facile d'y reconnaître que les figures sont courtes et pesantes, et que les traits du visage sont uniformes et sans expression. L'ensemble seul est assez vrai, par le naturel et la simplicité des poses: mérite qui ne tardera pas à disparaître, et qui est déja bien moindre dans la planche suivante.

Pl. XXXIX. Miniatures d'un autre manuscrit latin de la bibliothèque de la Minerve. IXe siècle.

Elle représente la cérémonie du baptême par immersion, d'après une peinture d'un autre manuscrit qui contient les prières en usage pour la bénédiction des fonts baptismaux et de l'eau sainte. La planche LXIII de l'*Architecture*, sur laquelle j'ai réuni les principaux baptistères chrétiens, renferme ce qui est relatif à ces monumens, soit dans la forme de la cuve, soit dans les autres rits ecclésiastiques.

Les quatre fleuves du Paradis, rappelés dans les cérémonies de la bénédiction de l'eau, sont représentés ici fort grossièrement, sous le N° 2.

Le genre de peinture ou d'enluminure est à-peu-près le même dans ces deux manuscrits, et il paraît du même tems. Les couleurs sont le bleu, le vert, le rouge alternativement clair ou foncé, et quelques teintes jaunes. Les vêtemens des personnages, tous ecclésiastiques, demeurent blancs, au moyen de ce qu'ils ne sont indiqués que par un simple contour sur le fond blanc sale du parchemin. Les étoles, les manipules et les mitres, sont en or.

Mais les figures de la planche XXXIX, encore plus incorrectes dans le dessin, que celles du manuscrit précédent, ne méritent plus aucune attention, ni dans leurs attitudes totalement insignifiantes, ni dans les formes et l'expression des têtes, toutes droites, sans mouvement, ou dans un mouvement faux. Celles qui représentent les ondes de la mer ou des fleuves personnifiées, ajoutent à tant de défauts le ridicule.

C'est ainsi que, dans l'Ecole Latine, la Peinture marchait rapidement vers cette barbarie dans laquelle nous la verrons bientôt plongée entièrement.

La disette de manuscrits latins ornés de peintures qu'on éprouve pendant les VIe et VIIe siècles, ou du moins le peu de succès des recherches que j'ai faites pour remplir cette lacune, m'oblige de passer immédiatement à celles d'un manuscrit qui date de la fin du VIIIe siècle au plus, ou du commencement du IXe.

Pl. XL.
Frontispice de la bible de St Paul hors des [illegible] manuscrit latin.
IXe [illegible]

Au rang des bienfaits que les lettres et la religion reçurent de Charlemagne, il faut compter le soin d'avoir remis en vigueur les études ecclésiastiques. Ce prince exigeait, à cet effet, que les clercs non seulement fussent versés dans la connaissance des langues grecque et latine, ainsi que dans celle des livres saints, mais encore qu'ils s'exerçassent dans l'art de la calligraphie, pour être en état de transcrire ces livres en beaux caractères, et de les orner de peintures: de là le titre de *studiosus in arte librorum*, que lui donnèrent ses contemporains.

Son exemple sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, n'eut que très peu ou point d'influence sur l'esprit de ses fils (*a*); mais son petit-fils Charles-le-Chauve, le suivant avec application, favorisa l'étude, la transcription et l'embellissement des manuscrits. La postérité a la preuve du zèle et du goût manifestés par ces deux princes, dans les hommages que leur ont rendus les ecclésiastiques de leur tems, en leur offrant les plus beaux livres que l'art de la calligraphie pût alors produire, et principalement pendant les voyages où ils s'occupaient de la prospérité de l'Italie. Ces ouvrages sont si bien exécutés, que les nôtres, aujourd'hui même, parviendraient difficilement à les égaler dans toutes les parties.

Au frontispice de quelques uns des plus magnifiques de ces manuscrits, se trouve l'image de celui de ces princes à qui ils ont été dédiés. Plusieurs de ces portraits ont été gravés pour venir à l'appui des dissertations savantes auxquelles ils ont donné lieu; mais les auteurs ont été peu d'accord entre eux, pour savoir quand c'était à l'aïeul ou au petit-fils qu'il fallait les attribuer. L'indécision est grande, sur-tout au sujet du frontispice de la bible du monastère des religieux bénédictins de St Paul hors des murs de Rome, que nous donnons ici sur la planche XL; on ne sait trop de quel empereur il présente le portrait, ou plutôt on hésite entre Charlemagne et Charles-le-Chauve. Quoi qu'il en soit, ce manuscrit, dont Montfaucon aurait dit: *Ingentis molis, pulchritudine et elegantiâ nulli cedit, verè Augustam præfert magnificentiam*, est en effet de toutes les productions de ce genre la plus admirable, soit par la beauté des caractères, soit par la richesse de l'ensemble. L'état de fraicheur où il s'est maintenu est surprenant. Malheureusement, le style et l'exécution des peintures dont il est orné, ne pouvaient pas répondre aux belles formes de l'écriture: à cet égard, son seul mérite est de nous donner un exemple très remarquable de l'état où l'Art se trouvait parmi les Latins, vers la fin du VIIIe siècle, ou le commencement du IXe. Si l'on en compare les peintures avec celles du Virgile du Vatican, exécutées au Ve siècle, on jugera des pertes que cette branche des connaissances humaines avait souffertes dans l'intervalle de trois cents ans.

Pl. XLI et XLII.
Miniatures de la bible de St Paul, réduites au quart.
IXe [illegible]

On ne peut en effet considérer un instant les planches XLI et XLII, qui présentent en petit l'ensemble des miniatures de ce manuscrit, sans être frappé de la confusion qui règne dans les compositions; elle est telle qu'elle interdit, pour ainsi dire, à l'œil et à l'esprit tout moyen de reconnaître même l'histoire que l'artiste a voulu représenter. Une seule pratique, qui parait habituelle, tempère un peu ce défaut, c'est que la figure principale est presque toujours placée au milieu du tableau: mais toutes les autres la suivent de si près et dans un ordre si monotone, qu'elles en dé-

(*a*) Ce monarque eut le mérite d'enrichir la république des lettres, de livres magnifiquement conditionnés. Les siècles qui l'ont suivi nous en ont conservé plusieurs, qui font encore l'admiration des curieux.

De ce nombre sont plusieurs bibles qu'il fit copier et dont quelques unes subsistent encore aujourd'hui en France, en Italie, et en Allemagne. Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit ailleurs du beau livre des Évangiles qu'il fit écrire en lettres d'or, pour l'église de St Denis, d'où il passa, par la libéralité de l'empereur Arnoul, à l'abbaye de St Emmeran, de Ratisbonne, qui le conserve comme un monument très précieux.

Charles en fit transcrire une autre, d'une beauté à-peu-près égale, pour le monastère de Fleury.

Mais rien n'approche en ce genre du livre de prières que ce prince fit exécuter pour son propre usage, et dont nous avons déja fait la description dans un autre endroit. Nous ajouterons seulement que ce rare monument ayant été retiré du pillage de l'abbaye de Frawenmunster, chez les Suisses, par les soins de Félicien, évêque de Scalen, ce prélat le fit imprimer à Ingolstad, et le dédia à Maximilien, duc de Bavière.

truisent l'effet. Les têtes, sur-tout, peu variées dans leurs formes et sans mouvement, paraissent autant de chapiteaux sur une file de colonnes; malgré la diversité des distances, un manque absolu de dégradation les rend toutes égales.

Pl. XLIII et XLIV. Détails des miniatures de la bible de S Paul, calqués sur les originaux IXe siècle

La décadence de l'Art est encore plus sensible dans le dessin, qui en est la partie fondamentale. La proportion des figures est en général supportable, mais l'oubli des principes y est absolu et l'ignorance des formes excessive. C'est ce que démontrent au simple coup-d'œil les planches XLIII et XLIV fidèlement calquées sur les originaux. Le style des figures nues est d'une grossièreté révoltante. Ce n'est plus Adam, le plus beau des hommes, ni Eve, la plus belle des femmes:

Adam the goodliest man of men since born
His sons, the fairest of her daughters Eve.
(Parad. lost, IV, 323.

Eve au contraire paraît ici la plus hideuse des créatures; les traits de son visage sont affreux, tous ses membres difformes; à peine les principaux contours, faute de rapports entre eux et d'accord avec les parties internes, annoncent-ils des corps humains. Le trait rentre lorsqu'il devrait saillir, et se relève quand il devrait rentrer. Les muscles sont mal placés, les os tortueux, les bras et les jambes disloqués, et les attachemens des membres ou mal exprimés ou faux.

Si l'ignorance du dessin n'opérait que la nullité d'action des personnages, le regret serait moindre; mais il sera facile de se convaincre, à l'inspection des gravures, que l'image est par-tout contraire à la nature, à ses formes, à son intention, monstrueuse enfin, et qu'il en résulte des expressions ridicules. Telle est entre autres celle du messager d'Holopherne, planche XLIII, N° 3, lorsqu'il invite Judith à se rendre avec lui auprès de son maître; *non vereatur bona puella introire ad dominum meum;* et lorsqu'il la lui présente. Ce sont des grimaces et une singerie ignoble; c'est une grossière caricature d'une expression triviale.

L'ignorance qui se montre à l'enfance de l'Art dans des traits informes et insignifians, est plus supportable que cette absurde exagération qui le défigure dans sa vieillesse.

Ce n'est pas que l'auteur des peintures de ce livre manque d'idées; il en a même d'ingénieuses; on en reconnait de semblables dans plusieurs tableaux: quelques uns expliquent le fait au premier coup-d'œil, par le mouvement général; mais à l'examen des détails, il ne se trouve plus ni vérité, ni naturel (*a*). Le tableau de l'ascension du Christ, même planche, N° 4, en est la preuve. Le Sauveur des hommes, après avoir obéi, pour les racheter de l'esclavage, à la volonté bienfaisante du Créateur, remonte vers lui. Dieu le père lui tend la main à travers des nuages; les anges envoyés pour l'accompagner dans son ascension sont à sa suite: *duo viri juxta illos in vestibus albis;* l'un deux dit aux apôtres, Il n'est plus parmi vous; l'autre à la Vierge, Il n'est plus à vous.

Cette composition offre l'image d'une action complète. La pensée en est noble et juste. Mais combien Raphaël et Le Poussin, s'ils eussent eu à la peindre, auraient su la revêtir de formes plus convenables! Au lieu d'être représenté par une main sans bras, l'Eternel, majestueusement assis sur des nuages éclatans, *ignea lux*, environné de la cour céleste, *sanctorum militiâ*, se serait avancé vers son fils; et le Christ, déja dépouillé presque entièrement de toute apparence mortelle, se serait élevé avec dignité vers le séjour de la gloire. Chargés de consoler les humains, les envoyés du ciel qui l'accompagnent, en s'adressant à la mère affligée, aux disciples attristés, loin de s'exprimer par des gestes qui tiennent de la dérision, auraient annoncé la protection divine, par des signes et une action conformes à leur essence céleste. Voilà ce que ces grands maîtres auraient exécuté, beaucoup mieux sans doute que je ne puis le dire. Quels auraient été leurs moyens? Le premier de tous eût été la science du dessin, cette science qui, après avoir habitué l'œil à distinguer les formes que donnent

(*a*) On peut consulter dans la *Table des planches*, pl. XLIII, pag. 51, les réflexions que nous ont suggérées plusieurs autres peintures de ce manuscrit, elles serviront à compléter l'idée que l'on doit s'en faire.

à chaque personnage son caractère, son action et même sa pensée, enseigne à la main à les représenter par des traits exacts, animés, tels enfin que dans une image matérielle on reconnaisse l'impression du sentiment, ce qui est le chef-d'œuvre de l'Art. C'est en imitant simultanément les opérations de l'âme et les actions du corps, qu'il participe lui-même à l'union de ces deux natures.

O vous, donc, jeunes artistes à qui la nature a départi ce que vous appelez de l'esprit; et vous, plus heureux encore, que sa bienfaisance a dotés d'une imagination poétique, d'un cœur sensible, permettez que je vous le répète, étudiez tous les jours, étudiez sans cesse cette partie fondamentale de vos travaux, le dessin; livrez-vous à cette étude jusqu'à la fin de votre vie. Je trouve à Rome cent preuves, dans la tradition et dans les monumens, attestant que Nicolas Poussin, mon immortel compatriote, a dessiné des études, soit d'après la nature, soit d'après l'antique, jusqu'à ses derniers momens : travail pénible, rarement celui d'une tête rayonnante de gloire et couverte de cheveux blancs!

D'autres détails faciles à saisir dans l'examen des peintures du manuscrit dont il s'agit, prouvent encore que ce qui manquait aux artistes des premiers siècles de la décadence, c'était une exécution savante; je dis savante dans ses rapports avec l'expression du sentiment et avec la marche générale du coloris : car tout ce qui appartient au mécanisme de l'exécution, à l'emploi partiel et local des couleurs dont ils enluminaient chaque objet, ils le possédaient à un point difficile à égaler, mais c'était aux dépens des effets et de l'harmonie. Ils ignoraient le véritable artifice du coloris: rien de moelleux dans les fonds; nul empâtement, nulle dégradation; pas la moindre idée de clair-obscur et d'accord général. Chaque couleur brille isolément; les draperies des saints et des rois, d'ailleurs assez largement disposées, sont d'un beau bleu céleste ou d'un vert cendré, semé de hachures d'or. Dans celles des personnages d'un rang inférieur, des gens du peuple, des soldats, on voit dominer le rouge, ou bien la couleur marron, rehaussée d'un blanc dur et cru. Les chairs sont préparées sur une couche rougeâtre, rompue par des teintes couleur de brique, fortes et tranchantes, et enchâssées en quelque sorte dans des contours noirs et épais

Pl. XLV.
Lettres majuscules et autres ornemens de bible de St Paul
IXe siècle.

La planche XLV est destinée à donner, autant que peut le faire une gravure, une preuve du talent mécanique dont je viens de parler. La première partie, N° 1, fait connaître, aux couleurs près, toute la magnificence, ou du moins la multiplicité des travaux employés par les calligraphes, pour orner les majuscules et même plusieurs lettres initiales de chaque livre. Sur la teinte pourpre, d'une fraîcheur merveilleuse et semée de fleurs en or ou en couleurs, dont la feuille de vélin est couverte, les contours des lettres sont tracés à double ou à triple trait; le milieu présente un fond pointillé d'or, et enrichi de divers entrelacs. Les autres lettres participent à ces genres d'ornement, suivant leurs proportions.

La seconde partie de cette planche présente, sous le N° 2, soixante-dix échantillons choisis parmi les ornemens du même manuscrit; le nombre en est immense et très varié. Plusieurs ne paraîtront pas au-dessous du meilleur goût; beaucoup valent mieux que ceux avec lesquels, aujourd'hui même, les imprimeurs croient orner leurs dispendieuses éditions.

Je terminerai mes remarques au sujet de ce monument, en rappelant l'attention sur le tableau gravé dans la planche XL. Il forme le frontispice du manuscrit, et il en renferme en même tems la dédicace. Nous y voyons l'image du prince qui l'ordonna, ou auquel il dut être présenté. La grandeur extraordinaire du format, le finesse du vélin, la perfection de l'écriture, la multitude des tableaux, la richesse excessive des ornemens, tout annonce une dépense royale. Or, on sait que depuis Constantin, les maîtres du monde étaient dans l'usage de prouver ainsi leur vénération pour les livres saints. La composition de ce tableau nous montre d'ailleurs un prince que son costume, semblable à celui qu'on retrouve sur plusieurs autres manuscrits latins, fait reconnaître pour un empereur d'Occident. Le monograme enfin tracé sur le globe qu'il tient en main, semble former le nom de *Carolus*, Charles : par conséquent le choix ne peut se porter que sur Charlemagne ou

Charles-le-Chauve. On ne découvre aucune indication plus précise dans les vers placés au bas du tableau; mais tout ce qu'ils renferment, ainsi que les figures qui accompagnent celles de l'empereur, et qui sont les vertus personnifiées, une princesse et des écuyers, conviennent également à l'un et à l'autre. Les portraits de ces princes, que l'on croit posséder sur des monnaies, sont trop peu authentiques ou trop peu fidèles, pour servir de points de comparaison; j'ai cherché à en offrir d'autres dans les caractères tirés de divers manuscrits du même tems, que j'ai réunis au-dessous de cette figure, et dont l'indication détaillée se trouve dans la table explicative de cette planche, page 48 et 49.

J'ajouterai enfin sur cet ouvrage important, qu'il paraît avoir été exécuté, non par un écrivain *calligraphe*, mais par un peintre choisi probablement parmi ceux qui étaient regardés de son tems comme les plus habiles. Il doit, à défaut de tableaux du grand genre, nous servir de *specimen* ou d'exemple de l'état où se trouvait l'Art à la fin du VIII[e] siècle ou pendant le IX[e], non chez les peuples ultramontains, trop loin de cette manière, quelque peu estimable qu'elle puisse être, mais en Italie et parmi les Latins, auxquels seuls il est permis de l'attribuer.

Chez ces peuples mêmes le goût déchut encore davantage. Nous trouverons dans des productions de différens genres, et qui leur appartiennent indubitablement, la preuve affligeante d'une décadence toujours croissante depuis cette époque jusqu'à celle du renouvellement.

J'ai cru devoir placer ici ces observations détaillées sur les différentes parties de l'Art, et même les étendre encore dans la table explicative des six planches relatives à cet article, parceque les manuscrits qui vont servir à la continuation de cette histoire, n'offriront point de peintures aussi propres que celles-ci à rendre sensible le véritable état de l'Art relativement à l'époque à laquelle ils appartiennent. J'ai pensé d'ailleurs que cet examen approfondi pouvant servir de guide aux lecteurs qui voudraient en tenter de pareils, me dispenserait, par la suite, de beaucoup de répétitions.

Pl. XLVI.
Miniatures des Prophéties d'Isaïe, manuscrit grec
IX[e] ou X[e] siècle.

Nous allons voir, dans les exemples suivans, de nouvelles preuves de la supériorité que les Grecs ne cessèrent de conserver sur les Latins, au sein même de la décadence et à toutes ses époques. C'est ce que nous prouve notamment la planche XLVI, où sont gravées les peintures d'un manuscrit grec de la bibliothèque du Vatican, renfermant les écrits d'Isaïe avec des commentaires.

Le tableau N° 1, que j'ai fait graver en grand, est à-peu-près semblable à celui que Montfaucon a publié dans sa Paléographie, pag. 13, et qu'il a emprunté d'un manuscrit de la bibliothèque royale de Paris. Cet auteur le range justement parmi les exemples qu'il apporte de l'amour constant des Grecs pour ce qu'il appelle des *Prosopopées*.

Cette composition me paraît exprimer fort ingénieusement la persévérance du prophète, en montrant qu'il prie et se livre à ses inspirations chaque jour, du soir jusqu'au matin, sans discontinuer. La Nuit, représentée par une femme, éteint le flambeau du jour; un enfant, qui représente le Génie du matin, le rallume. Un voile parsemé d'étoiles entoure la tête de la Nuit; les traits de son visage, ainsi que son maintien, expriment la mélancolie qu'engendrent les ombres, tandis que l'enfant au contraire annonce par sa démarche la gaieté du moment où il paraît.

Le prophète est animé des sentimens de respect et d'obéissance qu'il doit a l'Etre-Suprême, désigné par une main sortant des cieux: c'était ainsi que les premiers peintres chrétiens, soit par révérence, soit à cause de la difficulté qu'ils trouvaient à représenter cet être divin sous une forme corporelle digne de lui, avaient coutume d'indiquer sa présence.

Les têtes des quatre Pères de l'Eglise, probablement auteurs du commentaire, qu'on voit gravées sous le N° 3, offrent un caractère vénérable. Elles sont calquées sur celles qu'on voit en petit dans le tableau réduit, N° 2.

Dans le tableau N° 1, également réduit, et représentant le martyre d'Isaïe, on peut remarquer l'attention cruelle avec laquelle les deux bourreaux s'occupent de leur affreux travail, et la noble attitude du saint personnage, au milieu des souffrances.

Un pinceau large et facile a tracé les figures de ces trois tableaux, sur un fond d'or. L'exécution en est soignée; le coloris en est agréable, par l'emploi de couleurs légères, rehaussées de blanc avec assez de goût et d'intelligence.

On ne peut pas dire le même bien du dessin: il est peu correct, sur-tout dans l'espèce de Génie qui désigne le Crépuscule, figure où l'on ne trouve ni proportions, ni articulations.

Ainsi, tandis que la composition, tandis que les formes principales des figures, celles des draperies, et le coloris même, peuvent obtenir encore quelques éloges, les détails du dessin sont loin de ce mérite; c'est par-là que l'Art nous échappe.

Afin que ces pertes se présentent à nos yeux d'une manière plus sensible, dans l'Ecole Grecque et l'Ecole Latine tout à la fois, au passage du Xe au XIe siècle, j'en ai réuni sur la planche XLVII plusieurs exemples, puisés dans chacune des deux Ecoles

Pl. XLVII. Miniatures tirées de divers manuscrits [illegible] et latins. du Xe au XIe siècle.

Dans la partie supérieure, sont gravées des images empruntées de deux manuscrits latins du Xe siècle. Les poses et les expressions des princes qui paraissent discourir, n'ont rien d'heureux, non plus que le dessin du nu; les draperies n'ont d'autre mérite que de nous montrer les costumes d'alors. Toutes ces parties de l'Art néanmoins se dégraderont encore davantage, ainsi que nous le verrons dans les peintures latines des deux siècles suivans.

Les peintures de l'Ecole Grecque, qu'on voit dans la partie inférieure de la planche, conservent l'espèce de supériorité qui a toujours distingué cette Ecole.

Une composition raisonnable, N° 6, représente l'assemblée des apôtres attendant la venue de l'Esprit-Saint.

Une autre, N° 4, nous montre l'empereur Basile II, célèbre au Xe siècle par ses victoires, recevant la bénédiction du ciel et les hommages de la terre. Sa figure en pied, gravée en grand, N° 5, ne manque pas de majesté, encore qu'un peu barbare.

Les deux figures d'évangélistes, N° 7 et 8, et sur-tout celle de St Mathieu, peinte sur un fond d'or, sont dessinées, quant aux draperies et même au geste, avec une correction, on pourrait dire une sorte de finesse, qui ne s'est plus retrouvée depuis ce moment, tant que la décadence a duré.

Malgré mon desir de conduire ainsi le lecteur pas à pas sur la route où l'Art se précipite de plus en plus, j'ai souvent occasion de regretter que les monumens ne s'offrent pas à moi dans une suite assez graduée. Souvent les nuances se confondent par l'intercalation de pièces d'un style supérieur ou inférieur à l'époque à laquelle elles sont appliquées.

Pl. XLVIII. Opérations de chirurgie, miniatures tirées d'un manuscrit grec. XIe siècle.

Ces inconvéniens ont leur source dans plusieurs circonstances que je prie le lecteur de ne pas perdre de vue en parcourant cet ouvrage.

Les peintures des manuscrits sont dues, ainsi que je l'ai dit, à deux espèces d'artistes, aux peintres de profession, et aux calligraphes qui se mêlaient de peindre. On sent quelle différence il doit y avoir entre les travaux des uns et ceux des autres. On sent aussi combien les talens peuvent avoir été différens entre des artistes d'un même pays et d'un même tems. *Nullo unquam tempore desiderati sunt periti atque imperiti artifices*, a dit Muratori, en parlant des différences que l'on remarque dans les caractères des inscriptions antiques, quoique d'une même époque; et le savant auteur de l'ouvrage qui a pour titre, *Atti e monumenti de' fratelli Arvali*, appuie cette observation par beaucoup d'autres semblables, dans le *Proemio* de ce trésor d'érudition, page xxxvi. A plus forte raison doit-il exister des différences entre le style des artistes de la capitale d'un royaume, chef-lieu de l'Ecole, et celui des maîtres qui habitent les provinces, et qui forment des Ecoles qu'on peut appeler Secondaires (*a*).

(*a*) On peut classer parmi ces ouvrages, que je suppose appartenir à des écoles secondaires, des manuscrits exécutés dans des langues ou avec des caractères d'un usage peu commun, et employés seulement dans quelques contrées particulières. Tel est le manuscrit, en langue

Il faut reconnaître encore d'autres différences qui naissent du sujet, du genre de travail, et même des instrumens.

Le défaut de correction dans le dessin, le manque de vérité ou d'accord dans le coloris, frappent au premier aspect, lorsqu'il s'agit de figures d'une proportion ordinaire; mais si les proportions sont beaucoup plus petites, si elles sont sur-tout assez réduites pour que leurs contours deviennent peu sensibles, alors il leur est bien plus facile de se faire pardonner leurs défauts, et même de flatter la vue, effet tout matériel, dont on a généralement peine à se défendre.

C'est pour avoir négligé ces considérations et plusieurs autres, qu'il serait possible d'y ajouter, que dans l'examen des monumens de l'Art, des personnes qui ne se les sont pas rendus familiers par l'observation et encore moins par la pratique, sont tombées dans de faux jugemens, ou se sont livrées à des plaintes exagérées.

Nous avons déja fait des observations du même genre, au sujet du style et du mécanisme des médailles dans l'histoire de la décadence de la *Sculpture*, pag. 90, note *a*.

Quant à ce qui concerne la peinture des manuscrits, les quatre planches que nous allons examiner et que j'emploie pour les XIe et XIIe siècles, sont destinées à donner de nouveaux exemples de ces différences que présentent des productions d'un même tems.

Les peintures gravées sur la planche XLVIII, prises dans un manuscrit qui traite de la chirurgie, offrent bien encore quelque chose de grandiose dans l'ensemble des têtes, mais il n'y a plus de correction dans les contours; nul détail n'indique les formes. L'ignorance se montre encore davantage dans les figures entières: on en jugera par les calques que nous avons pris sur les originaux.

S'il y a quelque vérité dans l'image du malheureux soumis à une opération douloureuse, l'expression en est grossière. Celles des femmes dont la pudeur est alarmée, n'ont pas l'intérêt que le peintre aurait pu faire naître d'une semblable situation, et qu'il aurait pu nous inspirer par des formes moins désagréables

Pl. XLIX. Dis. de S. Ephrem, homélies de S. Grégoire de Nazianze, machines militaires, ms. grecs. XIe siècle.

Les figures de St Ephrem et de St Grégoire de Nazianze, qu'on voit assis et écrivant sur leurs genoux, dans la planche XLIX, n'offrent plus dans la physionomie la gravité, dans le maintien et dans les draperies la dignité que nous avons remarquées sur d'autres figures des Pères grecs. Le faire est celui que nous désignerons dans un autre endroit, par l'expression de *trattegiare*, ou peindre par hachures (planche CVI.)

Les attitudes des figures de travailleurs et de soldats représentés au bas de la planche, que nous empruntons d'un manuscrit relatif aux exercices militaires, ont bien une certaine vérité; mais elles sont mal dessinées, mal peintes, sans aucune dégradation. A peine dans l'exécution les chairs diffèrent-elles des draperies et des instrumens: on peut supposer que les contours ont été tracés par un peintre, et les milieux remplis par un calligraphe.

syriaque, écrit par le calligraphe Rabula, et dont nous avons vu les peintures sur la planche XXVII. Il se pourrait que l'écrivain fût aussi l'auteur des peintures. Ce qui autoriserait à le croire et à penser qu'il y eut une école dans le pays où ce manuscrit a été executé, c'est une notice que je puise à la page 18 du Catalogue des Manuscrits orientaux de la bibliothèque Medicis, à Florence, redigé par Assemanni.

Isaiæ, quem monasterii Sancti Joannis Cuzbandu in Cypri insulâ, Petrus Maronitarum patriarcha, Antiochenus, anno 1121, *abbatem constituit, summam in scribendo et minio picturando excellentiam laudat Steph. Aldoensis in suis Annalibus Maroniticis: quod sanè probat ex codice homeliarum Sancti Jacobi Sarugensis, ab eodem Isaiâ, caractere chaldaico, Estranghelo exarato, in archivis monasterii Kannubinensis optimè conservato.*

Voilà un religieux, en Syrie, calligraphe et peintre en même tems.

On connaît beaucoup de manuscrits en langue arabe, ornés de peintures, et plusieurs paraissent avoir été entièrement exécutés de la main des calligraphes. Assemanni en a cité plusieurs (pag. 72), tels que les suivans

Evangelium infantiæ D. N. J. C., *arabicum, Imaginibus variis, Christi prodigia repræsentantibus ornatum.*

Opus idem *arabice impressum, cum Versione latinâ Henrici Siku, et græcè, cum latinâ versione D. Cotelerii, cui auctor inscribitur Thomas quidam, ut videre est apud Clar. Calmet, in* Dissertatione de Evangelis apochryphis.

Codex, in-8°, *bombycinus, Arabice litteris et sermone, exaratus ab Isaac, filio Abulpharagii ben Medici, præsbyteri in urbe Mardin, anno Græcorum millesimo sexcentesimo decimo* (*Christi* 1299), *uti in fine legitur*

Je pourrais indiquer comme un produit des écoles locales, secondaires, de l'Italie, et probablement aussi comme l'ouvrage d'un calligraphe, le *Pontifical manuscrit de l'église de Capoue*, dont j'ai fait graver plusieurs tableaux sur les planches XXXVII et XXXVIII, la *Chronique du Monastere de Saint Vincent sur le Vulturne*, dont je donne les miniatures à la planche LIX, et une autre en langue ruthénique, dont les peintures occupent la planche LXI

La date de ces manuscrits les place au commencement du XIe siècle, ainsi que celui qui traite des opérations de chirurgie.

Pl. L, LI
Sermons pour les fêtes de la Vierge, manuscrit grec.
XIIe siècle.

Les peintures des planches L et LI paraissent appartenir au XIIe ou à la fin du XIe. Elles se trouvent dans un beau manuscrit, qui renferme des sermons ou des discours à la louange de la mère de Dieu.

La seconde de ces planches présente un tableau entier, calqué sur l'original dont le fond est en or; on y voit aussi un grand ornement et plusieurs figures recueillies sur différentes pages.

La première planche contient douze tableaux, réduits de plus de moitié. La multiplicité des objets rassemblés sans égard pour l'unité des lieux, des tems, et même des faits, jette de l'obscurité dans les compositions. Tour-à-tour historiques ou allégoriques, les inventions du peintre, relatives à la mission de la Vierge, à sa naissance et à divers actes de sa vie, sont associées les unes aux autres, sans que les époques différentes auxquelles elles se rapportent, aient été comptées pour rien.

Dans l'un des tableaux se trouvent une vue agréable du jardin d'Eden, une conversation de nos premiers parens, et en même tems les sacrifices d'Abel, de Caïn et d'Abraham. D'autres peintures rappellent les diverses salutations angéliques, et le retour de Gabriel aux régions célestes, où il va rendre compte de sa mission.

Quelquefois le sujet d'un tableau est séparé en deux parties; quelquefois aussi deux sujets différens sont peints l'un à côté de l'autre, sans aucune séparation. Ce genre de fautes se multipliait de plus en plus, à mesure que la décadence faisait de nouveaux progrès.

Mais, malgré ces défauts, les tableaux que nous donnons ici sont supérieurs, quant à l'exécution, à ceux des planches XLVIII et XLIX, quoique postérieurs à ces derniers de près d'un siècle. Cette espèce de mérite, qui flatte l'œil agréablement, ne vient point d'une correction réelle dans le dessin, mais de la légèreté des contours. Les couleurs, grossièrement employées, ne correspondent pas à cette légèreté; mais on la retrouve dans la gravure, qui est exécutée avec une pointe d'une finesse extrême.

C'est comme un exemple de cette perfection trompeuse, que j'emploie ces monumens: ils viendront à l'appui des réflexions par lesquelles j'ai commencé le présent article

Pl. LII
Miniatures tirées des œuvres de St Jean Climaque, manuscr. grec, du XIe au XIIe siècle.

Je retrouve ce caractère plus sensible encore dans la planche LII, gravée d'après des peintures d'un manuscrit des œuvres de St Jean-Climaque, postérieur au précédent, et peint vers le XIIe siècle.

Les petites figures de ces tableaux, calquées sur l'original, sont, comme on le voit, d'une proportion beaucoup plus petite que celles de la planche LI. Les contours sont encore plus légers; les mouvemens, quoiqu'un peu extraordinaires, conservent quelque vérité; ils ont même une certaine grâce; la couleur ne manque pas de vivacité. En tout, c'est un travail très minutieusement recherché, et qui mérite bien le nom de miniature.

La pointe du graveur, nette et vive, l'a rendu avec une finesse très remarquable; et, quoique le dessin n'ait rien de savant, quoiqu'on ne reconnaisse aucune articulation sous les plis des draperies, quoiqu'on ne puisse distinguer aucun muscle, il est cependant difficile de se refuser au plaisir que fait éprouver une adresse, une facilité d'outil si peu ordinaire.

Cette légèreté du dessin explique l'effet que cet ouvrage produit sur notre esprit, et nous montre en même tems pourquoi il a si bien réussi dans la gravure. Un tel mérite, qui n'appartient qu'à une partie du travail, nous induit en erreur sur le tout; et l'on croirait devoir classer cette peinture à une époque beaucoup antérieure aux précédentes, tandis que celles-ci sont réellement postérieures, suivant l'indication que donne le caractère de l'écriture, et conformément à la preuve qui résulte de l'âge où vivait l'auteur du manuscrit.

S[t] Jean-Climaque a pour objet dans son ouvrage l'instruction et l'encouragement des personnes qui se dévouent à la vie ascétique. Il recommande la haine de tous les vices, la pratique de toutes les vertus, l'usage des mortifications les plus austères: chaque trait de devouement ou de piété forme dans sa conception mystique un des degrés d'une échelle qui conduit au ciel.

Le peintre, d'une imagination orientale, non moins ardente que celle du saint, l'a parfaitement servi, par une multitude d'images et de symboles bizarres. On en reconnaîtra une partie, si l'on examine les gravures sans oublier l'intention de l'auteur, et en se souvenant du titre de son ouvrage: *Tractatus Climax*, *scilicet scala nuncupatus*. Ces inventions pittoresques, rapprochées du texte, présentent des singularités qui ne sont pas toujours sans interêt.

Considérons maintenant l'Ecole Italienne dans le même espace de tems, c'est-à-dire, dans le XI[e] et le XII[e] siècle, et, si nous la comparons avec l'Ecole Grecque, nous verrons qu'elle fut constamment moins heureuse.

Pl. LIII, LIV, LV, LVI.
Miniatures tirées de divers *Exultet*, manuscrits.
XI[e] et XII[e] siècles

Chaque période, dans les arts comme dans les lettres, voit adopter quelque sujet de prédilection, sur lequel s'exercent tous les écrivains et tous les artistes, avec plus ou moins de convenance et de vérité.

J'ai rencontré un de ces sujets, sur lequel beaucoup de peintres et de calligraphes italiens ont exercé leur imagination pendant le X[e], le XI[e], et peut-être le XII[e] siècle. On verra, dans les exemples que je rapporte, comment plusieurs de ces artistes l'ont considéré, en s'en occupant à-peu-près vers le même tems, chacun à leur manière, soit dans les mêmes parties, soit dans des parties différentes, ce qui peut donner quelque idée du goût du moment, si toutefois le mot goût est le mot propre.

Ce sujet de tant de peintures, est l'hymne qui se chante le samedi saint, pour la bénédiction du cierge pascal, l'*Exultet*.

Le manuscrit dont je veux parler, est écrit sur des feuilles de parchemin assez étroites, attachées ou plutôt cousues l'une au bout de l'autre, avec des lanieres aussi de parchemin, comme on le reconnaîtra au bas de la planche LIV. Les feuilles plus ou moins hautes, selon le nombre des tableaux dont chacune des parties de la prière est ornée, forment toutes ensemble un volume, c'est-à-dire, un rouleau.

Ces images sont peintes dans un sens contraire à celui où les paroles sont écrites. Le diacre, tandis qu'il chantait l'hymne, était dans l'usage de dérouler le long manuscrit, du haut de l'*ambon* ou de la chaire, de manière que la vue des peintures expliquait au peuple le sens des paroles qu'il entendait prononcer, tandis que les paroles se présentaient au diacre dans leur position naturelle. Cette facilité de rendre sensible le sens des textes et des discours religieux, est un des avantages que S[t] Grégoire attribuait aux peintures sacrées (*a*); mais cet usage même sert à prouver que, si l'Art s'avançait alors vers une détérioration excessive, il ne faut pas en accuser les artistes seuls, mais placer parmi les causes principales, l'ignorance où le peuple lui-même était tombé. Elle était telle, que pour lui faire comprendre les récits destinés à son instruction, ou pour lui expliquer les objets religieux dont on nourrissait sa piété, les ministres de l'Eglise étaient obligés de venir au secours de son intelligence par le double moyen de l'écriture et de la peinture.

N'était-ce pas, au bout de plusieurs milliers d'années, se retrouver au point où les prêtres egyptiens, à l'aide de pareils instrumens, instruisaient ou plutôt trompaient, gouvernaient, dominaient les peuples et les rois? A une époque plus heureuse, le législateur bienfaisant d'un peuple

(*a*) Je crois que c'est S[t] Grégoire de Nazianze qui a dit: *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis cernentibus præstat pictura; quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant in ipsa legunt qui litteras nesciunt.* Il suivait de là que la composition des tableaux devait être d'une extrême simplicité, afin que les sujets fussent aisément reconnus par le peuple

M. de Caylus (tom. XXV de l'Acad. des Inscript. et B.-L., pag. 182), soupçonne non sans beaucoup de vraisemblance que les tableaux par lesquels, suivant les témoignages de Pline, Caladès se rendit célèbre, *in comicis tabellis*, étaient des peintures qu'on exposait à la porte des théâtres, dans le même but que celles-ci, afin d'annoncer le sujet des comédies, usage suivi encore en Italie, par quelques farceurs.

éclairé, Solon, s'était contenté de faire écrire ses lois sur les diverses faces de plusieurs morceaux de bois déposés dans la citadelle d'Athènes : là, tournant au moindre effort sur elles-mêmes, ces tablettes présentaient successivement le code entier aux yeux du spectateur.

La planche LIII donne un des *Exultet* dont il s'agit, d'après un manuscrit de mes collections. Il est gravé tout entier, et avec une parfaite exactitude non seulement dans les images mais encore dans la disposition tantôt directe et tantôt renversée des paroles. Il est seulement disposé, à cause des dimensions de l'estampe, sur quatre colonnes, dont on peut suivre l'ordre au moyen des lettres qui les distinguent, et des chiffres qui en marquent les différentes parties.

La première colonne, marquée A, après les premières paroles de l'hymne *Exultet jam angelica turba cœlorum*, écrites dans la direction ordinaire, présente une suite de tableaux renversés, N° 1, plus ou moins bien adaptés aux paroles qui suivent : *Pro tanti regis victoria tuba insonet*, etc.

C'est en effet, d'un côté, Jésus-Christ accompagné de deux anges, sortant victorieux de l'enfer; et de l'autre, une figure avec tous les attributs de la royauté, couronnée par deux anges, au milieu d'une troupe de chérubins et d'autres esprits célestes, dont un sonne de la trompette.

Après ces mots, *Gaudeat et se tantis tellus irradiata fulgoribus*, le N° 2 présente, au-dessous de la figure du Christ, l'emblême de la terre. C'est une femme dont la tête est rayonnante, et qui nourrit en même tems de son lait, d'un côté, un cerf, et de l'autre, une vache : imitation éloignée mais expressive du symbole de la nature, honoré anciennement à Ephèse. D'une main, cette femme tient une corne d'abondance, et de l'autre, elle paraît repousser un personnage qui est assis et dans l'attitude de la tristesse. Le peintre, pour être mieux compris, a écrit auprès de la figure de la terre le mot *Tellus*, et auprès de l'autre figure, le mot *Caligo*.

La figure du Christ, placée au-dessus, pose ses pieds sur un globe : *Scabellum pedum tuorum* : image plus grande encore que celles du dieu d'Homère.

La colonne B contient, sous le N° 3, un tableau qui n'est pas trop mal composé. Il représente un principal lévite, caractérisé par le cadre qui entoure sa tête, tenant en main le livre des évangiles. Il est sur un trône, entouré d'esprits célestes et de ministres des autels de différens ordres. Il semble parler aux fidèles : *Adstantibus vobis, fratres carissimi;* et tous paraissent honorer le livre saint, par leur encens et leurs cantiques; tous prennent part aux prières, en répondant aux versets que nous voyons renfermés dans les contours de la grande lettre ornée : *Verè quia dignum et justum est.*

Le N° 4, qui termine cette colonne, exprime une pensée semblable, appliquée au cierge pascal.

Le cinquième tableau, qui commence la colonne C, représente, dans la première partie, le Christ victorieux de l'enfer, *Christus ab infernis victor,* sous l'image d'un roi entouré de son peuple, et adressant ses prières au ciel. Au-dessus est un édifice qui paraît une église personnifiée par une figure vêtue comme une femme assise sur le toit, et environnée d'un grand nombre de cierges allumés : *Illuminabitur et nox, illuminatio mea.*

On a voulu que le N° 6 fût aussi relatif à la cérémonie de la bénédiction du cierge pascal, à cause qu'on y voit trois figures occupées de l'acte de bénir. Le N° 7 ne laisse aucun doute : il représente le moment où l'on allume ce cierge. Le N° 8 montre la fin de la cérémonie : elle se termine par l'insertion des grains d'encens et par l'oblation : *Suscipe, sancte pater.* Le neuvième tableau se rapporte aux paroles, *De operibus apum.* Le dixième représente le Sauveur sortant des limbes, tel que Dante l'a si bien peint :

Quando ci vidi venir un possente
Con segno di vittoria incoronato.
Trasseci l'ombra del primo parente.
(DANTE, *Inferno*, IV, 53, 54, 55.)

Le N° 11 enfin représente le calligraphe, ou peut-être l'auteur des peintures, prêtre, nommé Jean, déposant son ouvrage, en forme de rouleau, aux pieds de St Pierre, qui était vraisembla-

blement le patron titulaire de l'église ou du monastère à l'usage duquel cet ouvrage était destiné.

L'écriture jointe à ce morceau est d'un caractère plus grand que celui du corps du manuscrit, et presque semblable à celui du premier tableau, ce qui me porte à croire que l'un et l'autre peuvent avoir été pris sur un autre manuscrit, et adaptés à celui-ci, pour suppléer à ce que le tems ou la negligence des propriétaires pouvaient en avoir laissé détruire.

Une troupe de soldats peinte au-dessus de ce tableau paraît représenter la milice de Bénévent. Il en est mention au dos du manuscrit, dans une note qui peut faire fixer l'âge de l'ouvrage au XI[e] siècle.

On remarquera que ce groupe de soldats, ne faisant point partie des peintures destinées à l'instruction du peuple, est dirigé vers l'œil de ceux qui veulent lire le manuscrit : il en est de même de la première lettre ornée et du premier verset de la prière.

La planche LIV reproduit le tableau gravé dans la colonne C, sous le N° 8. Il est calqué sur l'original, et par conséquent de la même grandeur. En le voyant dans cette proportion, il est plus facile d'en saisir le style. On y a joint plusieurs lignes de *l'Exultet*, calquées avec le même soin : elles sont accompagnées des notes de musique sur lesquelles on chantait les paroles. Le tout est disposé de la même manière que sur le manuscrit, c'est-à-dire, que l'écriture est à l'inverse des peintures.

Pour rendre tous ces objets plus sensibles, je donne dans la planche LV un des tableaux, d'un manuscrit de la bibliothèque Barberini, dont le sujet a aussi été puisé dans l'hymne *Exultet*. Tout annonce que ce manuscrit est du même âge que le précédent. La peinture représente le lieu de la scène et tout l'appareil de la cérémonie. Le diacre, en dalmatique et désigné par le mot *levita*, est représenté dans un *ambon* ou une chaire, de la forme antique usitée dans les premières églises On y reconnait comment il a dû montrer les images aux assistans, en tenant en main le manuscrit. On voit aussi qu'il appelle l'attention des fidèles sur un verset de l'hymne, et qu'il le leur montre après avoir retourné le rouleau, tandis qu'un autre ministre offre l'hommage de l'encens soit aux images, soit aux saintes paroles ; et en effet, quelques uns des mots qu'on peut lire, portent : *In hujus igitur noctis gratiâ, suscipe, sancte pater, incensi hujus sacrificium*, etc.

Ce manuscrit, assez mal conservé et fort incomplet, renferme d'autres objets intéressans. Les paroles de la prière sont suivies d'une prose ou d'un commentaire sur les peintures, dans un idiome particulier, qui, par la naïveté des explications, a au moins de la singularité.

J'ai dit que *l'Exultet* a exercé beaucoup d'artistes des tems dont nous parlons. On en connaît plusieurs manuscrits, plus ou moins complets, sur-tout dans le royaume de Naples, et même en langue grecque. La bibliothèque de la Minerve, à Rome, possède quelques fragmens d'un ouvrage de ce genre, composé en latin.

La planche LVI en offre dans sa principale partie une image fidèle, pour la peinture, les formes de l'écriture, les ornemens, et les notes musicales ; le tout dans les mêmes dimensions que les feuillets du manuscrit.

Le N° 6 de cette planche est une peinture prise d'un manuscrit du X[e] siècle. Elle représente S[t] Grégoire composant, par une inspiration divine, le chant de l'église, appliqué à *l'Exultet*, qui porte son nom, et le dictant à un scribe. L'abbé, prince de l'abbaye de S[t] Blaise, en Allemagne, dans la Forêt-Noire, l'a placée en tête de son traité *De cantu et musicâ sacrâ.*

Les divers manuscrits de *l'Exultet* ont aussi dans le texte des variantes dont je laisse l'explication aux liturgistes. Je n'en fais l'observation que parcequ'elles ont donné lieu à des compositions pittoresques, qui forment un disparate avec le fond du texte. Tel est le N° 2, qui représente une annonciation. Il est pris d'un autre *Exultet* manuscrit, conservé à la cathédrale de Pise, et publié dans le *Theatrum Basilicæ Pisanæ*. Quelques unes des peintures dont il est orné, nous prouvent que ce genre de décoration n'a souvent aucun rapport avec le texte. D'autres se font remarquer par la singularité des inventions. Telle est celle du N° 4, puisée dans le manuscrit Barberini. On y voit la figure allégorique de la terre, donnant en même tems son lait, d'un côté à une génisse, et

de l'autre à un serpent, ce qui signifie apparemment, si nous supposons un peu de philosophie au peintre, qu'elle nourrit le bon et le méchant.

Le N° 3 est pris parmi les peintures d'un autre manuscrit de *l'Exultet*, qui se trouve à la bibliothèque du Vatican. Ces peintures sont plus soignées que celles auxquelles je les réunis, et d'un style peut-être supérieur à celui de l'âge où je les place. Cette circonstance et le mauvais état des fragmens qui subsistent encore ne m'ont pas permis de les donner en entier. Le sujet de celle-ci est une assemblée du peuple, qui se tient sous un portique, ou une partie d'une église, dont l'architecture est assez noble.

Le N° 5 est relatif à ces paroles de *l'Exultet*, *O felix culpa*. L'image du premier acte important de la vie d'Adam et d'Eve, si souvent répétée dans les peintures sacrées de tous les âges, y est reproduite avec quelques particularités fort expressives, eu égard à la manière du tems, et qui ne paraîtront pas sans graces.

Le serpent tient les jambes d'Eve enchaînées dans les replis de sa queue, et de sa bouche perfide il lui présente une pomme; Eve la reçoit d'une main, tandis que de l'autre elle tient une seconde pomme qu'elle place elle-même sur les lèvres de son époux. Celui-ci l'accepte, et soutient avec une complaisance qui exprime la séduction et l'amour, le bras qui lui donnait la mort.

Le N° 7 est un exemple de la singularité des paroles du texte. Le sujet est un de ceux qui ne manquent jamais d'inspirer des idées riantes aux poëtes et aux peintres. Il représente des cultivateurs et des abeilles; et, par un hasard qui peut-être ne mérite pas d'être relevé, ce manuscrit est venu orner la bibliothèque du pape Urbain VIII, Barberini, qui a des abeilles dans les armes de sa maison. A ces mots, que l'on trouve employés au sujet de la cire dans la plupart des manuscrits, *Quam apis mater eduxit*, sont ajoutés les suivans: *O vere mirabilis apis, cujus nec sexum masculi violant, fetus non quassant, nec filii destituunt castitatem, sicut sancta concepit Virgo Maria; Virgo peperit, et Virgo permansit.*

La composition de ce tableau est agréable. Les abeilles y sont représentées voltigeant; des essaims sont arrêtés dans leur course; leurs demeures sont peintes avec la fraîcheur que Virgile et Delille ont mise dans de beaux vers (*a*). Tous ces objets sont imités avec une fidélité et une sorte de grâce que ne semblait pas promettre le siècle où cette peinture a été exécutée: il convient pour être juste d'en faire l'observation (*b*).

Le N° 8, pris dans le manuscrit de la Minerve, est le même que le N° 8 de la colonne C de la planche LIII: c'est la cérémonie de l'oblation du cierge pascal, accompagnée de plus de solennités.

Après avoir rendu compte de ce qui appartient à l'invention et à l'ordonnance dans ce grand nombre de tableaux, composés sur des sujets à-peu-près semblables, et vers le même tems, j'ai peu de choses à dire sur le dessin, attendu que l'exactitude scrupuleuse avec laquelle les calques en ont été pris sur les originaux, et rendus par le graveur dans les planches LIV, LV et LVI, donne à chacun la facilité de comparer ces peintures avec les précédentes et avec celles qui vont suivre, et d'apprécier la détérioration où l'Art ne cesse pas de se précipiter.

Les têtes n'offrent nulle espèce de caractère, mais une simplicité niaise, qui manque entièrement d'expression, ou qui dégénère en une véritable caricature. Il en est de même de la pose des figures; elles sont maussadement groupées, et presque difformes.

(*a*) *Hæc circùm casiæ virides, et olentia latè*
Serpylla, et graviter spirantis copia thymbræ
Floreat.

Près de là que le thym, leur aliment chéri,
Le muguet parfumé, le serpolet fleuri,
S'élèvent en bouquet.

On reconnait aussi dans la composition le desir d'imiter ces divers tableaux de Virgile:

. . . . *Corticibus..., suta cavatis*
. . . . *alvearia.* . . . .
Hinc, ubi jam emissum caveis ad sidera cœli
Nare per æstatem liquidam suspexeris agmen,
Obscuramque trahi vento mirabere nubem,
Contemplator.

Comme un nuage épais dans les airs se répandent,
Et sur l'arbre voisin en grappe se suspendent.

(*b*) Il est également juste de dire qu'une partie des citations latines que je donne sur cet objet, est empruntée d'une dissertation que M. l'abbé Gavantoni, gentilhomme de Ravenne, préfet de la Bibliothèque Barberine, a composée sur ce manuscrit, et qu'il a bien voulu me communiquer. Cette dissertation mériterait de voir le jour. L'auteur y manifeste autant de goût que d'érudition dans les matières ecclésiastiques, et que de connaissances en littérature.

Les pieds, les mains, les doigts, seules parties qui soient nues, ne laissent voir aucune articulation; les proportions en sont fausses. Une ligne rouge trace les contours, et un point noir marque les yeux. S'il y a quelque différence de mérite entre ces peintures, elle est en faveur de celles du Vatican et de la Minerve, où le pinceau semble un peu moins lourd.

Les draperies semblent se moins ressentir que le dessin du nu, de l'excessive impéritie des artistes et de l'ignorance des tems. Cet avantage a sa source dans l'habitude de peindre des sujets ecclésiastiques, et dans la nécessité de donner aux vêtemens des ministres de la religion l'ampleur et la dignité qu'il conservèrent constamment. Mais les plis, quoique assez bien disposés, ne sont distingués, ainsi que les extrémités, que par des lignes droites et d'une seule couleur, et ces lignes sont le plus souvent noires.

On suppose bien d'après cet exposé que l'ensemble du coloris ne vaut pas mieux que celui des draperies. Chaque couleur, entière et mise à plat, sans dégradation, n'a d'autre effet que de rendre la teinte locale et crue des objets. Enfin ce n'est guère qu'une insipide enluminure, étendue d'une manière tranchante sur des traits indécis plus ou moins larges. Les chairs sont blanchâtres; on y remarque seulement des teintes rouges ou bleues sur les bords. De simples hachures forment les cheveux, qui sont disposés en boucles arrondies.

Malgré cet état désastreux de la Peinture, nous ne sommes point arrivés au dernier degré de sa décadence. Elle devient encore plus sensible dans les productions du XIIe siècle.

Pl. LVII.
Sujets de la vie de Jésus-Christ, tirés d'un manuscrit grec de la bibliothèque du Vatican.
XIIe siècle.

Les peintures grecques de la planche LVII, dont le sujet principal est la passion de Jésus-Christ, ont bien un peu de cette légèreté des formes (della sveltezza) que nous avons remarquée dans les monumens du XIe siècle; mais les défauts de la composition et les vices du dessin, qui est sec et tranchant, et qui se détériore toujours davantage, rejettent ce travail dans le XIIe siècle.

Il suffit de considérer l'ordonnance du tableau de la transfiguration, et les formes nues du Christ en croix, ou mis au tombeau, pour juger des pertes que l'Art avait souffertes dans ces deux parties fondamentales. Le coloris seul conserve encore quelque chose d'agréable. Les couleurs sont appliquées avec propreté sur un champ d'or bruni. Le pinceau a même un certain moelleux dans les chairs; mais il est plus sec dans les draperies qui sont mesquines, droites et roides. On voit que le brillant de l'or a eu plus d'attraits pour l'artiste, que la dégradation des couleurs. Le rouge, le jaune, le violet et le bleu céleste dominent. Les contours des petites figures sont souvent tracés en noir. Nulle perspective dans les plans, non plus que dans les groupes. Des ornemens en feuillages, espèce de rinceaux, multipliés avec profusion, forment les cadres des tableaux. Le nombre des figures, des oiseaux et des animaux, placés dans les marges, est infini et sans motif.

La décadence enfin avance à pas redoublés.

Pl. LVIII.
Panoplia, manuscrit grec de la bibliothèque du Vatican
XIIe siècle

Nous demeurons persuades de ce fait, à la vue des compositions et du dessin des planches LVIII et LIX, qui sont à-peu-près du même tems, c'est-à-dire, des premières années du XIIe siècle.

Le premier tableau, sous le titre de ***Panoplia***, ou *armure totale,* contient la défense des dogmes orthodoxes contre les hérésies que des esprits égarés croyaient pouvoir puiser dans les écrits des saints Pères. Le peintre, en conséquence, a représenté ces saints Docteurs réunis, et offrant leurs ouvrages à l'empereur Alexis. Il y a de la variété dans les têtes; elles inspirent en général de la vénération; mais l'attitude est sans expression, et d'une monotonie extrême. L'insignifiance de celle de l'empereur, qui est peint deux fois, n'est pas moins grande. Dans l'une de ces images, il accepte les livres que les saints Pères lui présentent; dans l'autre, il offre à son tour à Jésus-Christ le recueil composé par ses ordres, et il en reçoit la bénédiction en récompense de sa piété.

La roideur de la draperie dont ce prince est revêtu, accrue par la richesse des ornemens dont elle est couverte, la rend encore pire que celle des habits pontificaux des Pères. Celle du Christ est

mieux agencée. La pose de cette figure est assez noble; mais on n'y reconnaît pas l'expression de bonté qui doit constamment la caractériser.

La planche LIX renferme un plus grand nombre de compositions. On y remarquera que l'auteur ne manquait ni d'imagination ni de fécondité; mais il ne savait pas soumettre ses idées aux premières règles de l'Art; il viole ces règles continuellement par une réunion choquante d'actions, de tems et de lieux, qui n'ont ensemble aucun rapport, et par des formes communes et même barbares.

Pl. LIX. Miniatures d'un évangéliaire grec de la biblioth. du Vatican. XIIe siècle.

Les Egyptiens donnaient quelquefois à l'Etre-Suprême les signes des deux sexes, apparemment comme un symbole de sa toute puissance: les peintres de l'âge de la décadence au contraire, plus respectueux, ou doués d'une imagination moins poétique, n'en donnaient aucun au Christ, lorsqu'ils le représentaient, comme dans la planche XLIX, recevant le baptême, entièrement nu.

Le tableau de la naissance de St Jean-Baptiste renferme toutes les circonstances relatives à cette partie de l'histoire du Précurseur, quoiqu'elles appartiennent à des tems différens. Elles se trouvent toutes séparées, et éparses dans le champ du tableau; et son baptême y est aussi représenté avec les détails historiques dont nous faisons mention dans les notes de l'explication de la planche LXIII de l'*Architecture*.

La résurrection du Sauveur se peint par les évènemens qui en ont été la suite, plutôt que par le fait même, dans la composition placée à la partie inférieure de l'estampe.

On regrette qu'une pensée ingénieuse soit rendue par un ensemble plein de défauts, dans le tableau qui représente le Christ faisant passer dans l'âme de deux princes, par l'imposition des mains, les vertus les plus propres à faire chérir les souverains, la justice et la clémence. Ces vertus sont personnifiées et placées à ses côtés. Les deux princes sont l'empereur Jean II, Comnène, et son fils Alexis.

Le père mérita par sa piété, et pour son goût pour les sciences, l'hommage que lui rendent ici les lettres, la calligraphie et la peinture. Il est fâcheux que les soins qu'il donna à la culture de ces branches précieuses des connaissances humaines, n'en aient pas pu retarder la décadence. Elle ne fit au contraire que s'accroître de son tems, particulièrement dans la Peinture.

On en sera convaincu en jetant les yeux sur les planches LX et LXI. Elles sont couvertes de peintures prises sur des manuscrits du XIIIe siècle.

Les tableaux de la planche LX ont pour objet de mettre en action tous les malheurs de Job, et de représenter toutes les douleurs auxquelles il fut en proie.

Pl. LX. Recueil de passages des pères grecs, sur le livre de Job; manuscrit grec. XIIIe siècle.

Le peintre est resté bien loin du génie qui dicta le beau poëme où est tracée cette histoire. Le Dieu du ciel et le tyran des enfers livrent un infortuné mortel à tous les maux qui peuvent accabler l'âme et le corps; la mort lui ravit ses dix enfans, la plus chère de ses propriétés; leur mère l'outrage; ses meilleurs amis l'injurient par leurs soupçons; son corps n'est qu'une plaie, et son lit un fumier; il a tout perdu, et cependant il ne se plaint point encore: Dieu me l'avait donné, dit-il, Dieu me l'a ôté: *Dominus dedit, Dominus abstulit.* Son âme demeure paisible. Quel sujet pourrait offrir au pinceau des scènes plus touchantes et plus nobles! Cependant nulle clarté, nul intérêt; le peintre a voulu représenter le sens de chaque verset, et il n'en a jamais rendu le sentiment; les formes en outre sont incorrectes ou ridicules.

Que l'on considère les gravures calquées sur les originaux; que l'on voie notamment le tableau qui représente des chevaux et des combattans: est-ce là ce coursier superbe dont Job a dit: *Gloria narium ejus terror*: image qu'on admire aussi dans Homère, et que tant de modernes ont imitée sans égaler ces écrits anciens? Toute cette composition, qui occupe le milieu de l'estampe, nous montre le comble de l'ignorance, dans le défaut d'unité du sujet, dans la confusion de l'ordonnance, dans le manque absolu de perspective et de plans, ainsi que dans les vices du dessin

Les couleurs, par-tout mal employées, ne sont qu'une aquarelle sans corps et sans effet; elles n'imitent ni les chairs, ni les draperies; et celles-ci ne font nullement sentir les formes du dessous, qu'elles devraient cependant indiquer d'une manière aussi nette que moelleuse.

Au lieu de ces moyens que l'Art ne connaissait plus, les peintres avaient recours à la richesse de l'or, ils en couvraient habituellement le champ du tableau; c'est ce que nous avons déja fait remarquer et ce que l'on voit encore dans les peintures que nous examinons.

C'est une sorte de fatalité attachée au livre de Job, que toutes les peintures jointes aux manuscrits grecs d'un ouvrage si poétique, en aient défiguré les scènes les plus touchantes. Je pourrais citer plusieurs manuscrits de la bibliothèque du Vatican, de la partie dite Palatine, sous les N° 353, 363, 230 du XIIe et du XIIIe siècle, et même le N° 749, qui paraît antérieur. Toutes les miniatures qui les accompagnent sont du plus mauvais goût. Celles de deux manuscrits de la bibliothèque de France, du XIIIe et du XIVe siècle, cités dans le tome II du Catalogue, ne sont pas plus recommandables.

Pl. LXI.
Chronique Bulgare, manuscrit ruthénique de la bibliothèque du Vatican
XIIIe ou XIVe siècle

Si l'Art s'était dégradé à ce point dans des manuscrits grecs destinés à l'usage de la nation grecque, et exécutés dans les principales villes de l'empire de Constantinople, il n'est pas étonnant qu'il le fût bien davantage encore chez les peuples voisins des nations barbares, ou barbares eux-mêmes. Tels étaient les Bulgares établis sur les bords du Danube, et dont les armes occupèrent si souvent et avec des succès divers les empereurs d'Orient.

La planche LXI nous montre quelques peintures servant à l'explication d'une chronique universelle, ou rappelant des faits particuliers de l'histoire de ce peuple. Elles se trouvent dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, écrit en langue et en caractères ruthéniques.

Quoique cet ouvrage appartienne vraisemblablement au milieu du XIVe siècle, la composition et le dessin des miniatures en sont extrêmement corrompus.

Le tableau du premier feuillet, N° 3, par lequel le peintre a voulu indiquer le sujet principal du livre et en faire connaître l'auteur, est à-peu-près semblable à une composition que nous avons vue sur la planche LIX, N° 1. Un ange couronne Jean-Alexandre, roi des Bulgares, désigné par une inscription. L'artiste a placé auprès de ce monarque, et sans nulle espèce de convenance, d'un côté le Christ, et de l'autre, Constantin Manassès, auteur de ces Annales. Manassès et Jésus-Christ tiennent en main l'un et l'autre un volume ou un rouleau. On dirait que le Christ lui même est chargé d'écrire l'histoire du prince.

Dans le tableau principal, N° 2, Jésus-Christ et la Vierge reçoivent dans le séjour des bienheureux un jeune prince bulgare, nommé Asen, fils de Jean-Alexandre. Jésus-Christ recommande ce jeune prince à Abraham. Des anges, des saints et des enfans, composent la cour céleste. Des arbres ornent le fond du tableau.

Le mouvement et les poses des guerriers qui élèvent Josué sur un bouclier, N° 8, seraient ce qu'on pourrait imaginer de plus informe et de plus ridicule, si la même planche ne nous offrait, sous le N° 1, le Christ en croix, et à ses côtés la Vierge et St Jean, dont le dessin n'est pas moins incorrect et moins grossier.

Le coloris ne consiste guère que dans un contour rouge ou noir, assez délié, mais dur et quelquefois redoublé, pour qu'il acquière une espèce de corps, et dans des teintes de cinabre pur pour les carnations, de bleu ou de jaune foncé pour les draperies, employés sans mélange de clair et sans dégradations.

En tout, les peintures de ce manuscrit, inférieures à celles mêmes du manuscrit de Job, me paraissent devoir appartenir à quelqu'une de ces Ecoles que j'ai appelées Secondaires.

Montfaucon cite, à la page 491 de sa Paléographie, des peintures placées dans une église d'un des monastères du mont Athos, peuplé de moines bulgares, qu'il dit faites *Bulgarico more :* il se pourrait pareillement que les miniatures de notre manuscrit fussent l'ouvrage de quelqu'un de ces religieux calligraphes, qui aurait vécu à l'époque où l'Art était privé de véritables peintres. Quoi

qu'il en soit, nous pouvons les regarder, ainsi que celles de la planche LX, comme une production de l'Art grec, parvenu au dernier terme de sa décadence.

Pl. LXII. Partie de la Bible manusc. grec du XIVe siècle. Lueur de renaissance. Fin de l'histoire de la miniature en Grèce.

En effet, on apperçoit bientôt, vers ce temps, une légère lueur d'amélioration; on rencontre déja quelques travaux exécutés par des mains qui semblent moins inhabiles. Mais, par une singulière fatalité, il paraît que les ouvrages de ce genre devenaient aussi plus rares et par conséquent les occasions d'employer et de développer ce goût renaissant, moins fréquentes. La dégradation où l'Art était tombé avait probablement diminué l'affection des princes et des prélats de l'Orient, pour les manuscrits ornés de miniatures. Le nombre de ceux qui subsistent, ou du moins de ceux que j'ai pu découvrir, est beaucoup moindre que dans l'âge précédent, et c'est cette rareté qui me réduit à ne donner qu'un seul exemple d'une peinture où l'on puisse remarquer ce retour vers l'amélioration dont je parle. Je le trouve dans un manuscrit grec conservé dans la bibliothèque du Vatican, sous le N° 746, et j'en forme la planche LXII. Il contient les premiers livres de la Bible. Le caractère parait du XIVe siècle.

Parmi un grand nombre de peintures où l'Art laisse encore voir toute sa corruption, il s'en trouve quelques unes qui ne manquent pas d'une certaine connaissance du dessin, et même d'une sorte de grâce : ce sont celles-là que j'ai choisies.

Le passage de la mer rouge, qui forme sur la planche le tableau principal, N° 4, offre quelque intérêt, par le contraste du triomphe des Israélites avec l'anéantissement universel des Egyptiens, auquel les premiers semblent être sensibles. Il y a même quelque poésie dans l'invention, notamment dans celle des figures placées au-dessus des nuages, et dans celle de cette femme vue à mi-corps au-dessus de la mer, qui, saisissant Pharaon, s'efforce de le précipiter dans les ondes. Montfaucon, qui a rencontré dans un autre manuscrit une figure d'homme remplissant un rôle semblable, l'appelle Βυθὸς, *Profundum*, ou l'Abyme personnifié.

Dans la composition de ce tableau où se retracent le désordre et l'effroi qui durent accompagner la scène, le peintre a fidèlement rendu le sens des paroles sacrées : *Ægyptii ingressi sunt post eos, et omnis equitatus Pharaonis, currus ejus et equites per medium maris. Respiciens Dominus, ... subvertit rotas curruum, ferebanturque in profundum; . . . . . . reversæque sunt aquæ, et operuerunt currus et equites.*

Dans le tableau suivant, la danse de trois jeunes filles est pleine de naïveté et de grâce. Celui qui vient après a le mérite d'une expression simple et vraie. Il représente Josué recevant les ordres de Moyse. Le peintre, en donnant à ce dernier les formes de la jeunesse, a pensé apparemment qu'un homme qui lit dans l'avenir est toujours jeune. Quelques figures offrent des poses assez justes; quelques têtes de vieillards particulièrement ont assez de noblesse; le dessin offre même en général une sorte d'élévation; mais on y voit encore une grande incorrection dans les contours; il y a de la sécheresse dans les pieds, dans les mains, dans les plis des draperies.

Le coloris, quoique employé par hachures, est plus agréable que celui des peintures examinées précédemment. Il ne manque pas de moelleux et de vérité; le bleu, le vert, le rouge y dominent, et ces teintes ne sont pas trop mal d'accord entre elles.

Si d'après ces indices, quelque faibles qu'ils soient, on peut croire que, vers le commencement du XVe siècle, le goût était sur le point de renaître chez les Grecs, on sent bien, d'un autre côté, que ces nouveaux progrès ne pouvaient pas s'étendre au-delà du moment fatal qui opéra la destruction totale de l'empire d'Orient, par la prise de Constantinople.

C'est donc par ce dernier monument qu'il faut que je termine l'histoire de cette branche de la Peinture, et même celle de l'Art tout entier, considéré dans la Grèce. Quittons ce malheureux pays, à l'exemple des Grecs occupés des arts ou des lettres, qui se trouvèrent obligés, à cette époque affligeante de l'histoire, de chercher un refuge en Italie. Revenons à Rome, et reprenons les peintures des manuscrits latins, à l'époque où nous les avons laissées, c'est-à-dire, au XIIe siècle.

Nous verrons comment après avoir continué à déchoir, cette branche de l'Art s'améliora au XIVe siècle, et se perfectionna enfin au XVe, en même tems que la peinture en grand; et nous acquerrons aussi la preuve qu'à l'époque de la renaissance, l'art d'exécuter de grands tableaux eut quelques obligations aux peintures des manuscrits, et que l'Italie en général fut redevable d'une partie de ses succès aux artistes grecs qu'elle avait accueillis, nonobstant la faiblesse et l'ignorance de ces artistes dégénérés.

CONTINUATION DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE SUR LES MANUSCRITS

EN ITALIE ET HORS DE L'ITALIE

Pl. LXIII et LXIV. Réunion des peintures d'un Virgile : manuscrit du Vatican. XIIe et XIIIe siècles

Le lecteur voudra bien ne pas oublier que nous lui avons déja présenté des peintures puisées sur un manuscrit de Virgile, qui date des premiers siècles de la décadence. Ces miniatures sont les meilleures ou plutôt les moins mauvaises de toutes celles que l'Ecole Latine nous a transmises pendant ce tems malheureux.

Par un contraste assez singulier, c'est sur une autre copie des œuvres de ce poëte divin, la plus belle qui soit connue quant aux caractères, que se trouvent les peintures les plus incorrectes, les plus dépourvues de raison et de goût de cette même époque. Elles sont divisées en dix-neuf tableaux, que j'ai tous fait graver sur la planche LXIII, et dont quelques uns sont répétés dans de plus grandes proportions, sur les planches LXIV et LXV. Ce manuscrit appartient à la bibliothèque du Vatican.

Le peintre a exécuté les miniatures sur les fonds blancs que le calligraphe avait ménagés en traçant ce beau manuscrit. Il y a peint Virgile, qu'il a représenté très jeune, et il paraît s'être souvenu, en peignant cette image, des vers où Martial a célébré un portrait de ce divin poëte, placé à la tête d'un recueil de ses œuvres (*Epigr.* XIV, 86

Ce portrait, placé convenablement au commencement du livre, s'y trouve ensuite répété plusieurs fois sans utilité. Des scènes pastorales sont aussi reproduites en différens endroits, sans intérêt comme sans but. Loin que les compositions soient appliquées au texte avec la précision que nous avons admirée dans le manuscrit de Virgile, cité précédemment, la plupart n'ont trait qu'aux Eglogues, fort peu s'appliquent aux Géorgiques; les six dernières, qui sont relatives à l'Enéide, ne se rapportent point aux passages les plus intéressans, et les objets n'en sont indiqués même que d'une manière vague, si ce n'est peut-être l'arrivée d'Iris auprès de Turnus :

Irim de cœlo misit Saturnia Juno.

La tempête dont Ovide a fait une divinité,

Te quoque Tempestas meritam delubra fatentur,

[illegible]

est ici personnifiée, et assez bien secondée par deux Génies qui soufflent le vent et les flammes sur les vaisseaux du prince troyen. Mais l'image de la poursuite du cerf de Silvie et celle de la bataille, du livre suivant, sont ridicules, autant que celles des conseils des dieux sont monotones et insignifiantes.

Celle qui représente Enée et Didon dans la grotte, et qu'on voit sur la planche LXIV, est encore plus insipide. Elle a été fidèlement calquée sur l'original, et l'on peut juger par conséquent avec assurance de l'énorme distance qui la sépare des tableaux intéressans du poëte latin:

Hic, hymeneus erit, etc

Il est inutile que je fasse aucune observation sur le dessin. L'inspection des figures suffit pour qu'on en reconnaisse l'inexactitude et la grossièreté. Le coloris n'est pas moins défectueux. Des

chairs d'un rouge pâle, imitant le ton d'une brique mal cuite, des demi-teintes appliquées sans jugement sur un fond jaune, sale et inégal, forment un ensemble lourd, sans éclat et sans effet. Les couleurs locales dominantes sont le vert, le rouge et le violet, rehaussés d'un peu de blanc terne. C'est en tout un digne ouvrage d'un siècle ignorant, qui, sans nulle connaissance, sans aucun goût du bon et du beau, voulait absolument orner les livres d'images : on peut appeler une décoration de ce genre le faste de la pauvreté.

J'ajoute à regret, d'après les indices paléographiques multipliés sur la seconde de ces planches, et que j'ai exposés avec soin dans l'explication qui l'accompagne, que l'invention et l'exécution de ces miniatures paraissent devoir être attribuées à quelque peintre français, du XII[e] ou du XIII[e] siècle.

Pl. LXV. Peintures comparées de divers manuscrits de Vi[illegible] V[e] et XII[e] siècl[illegible]

Il est possible au surplus, dans un ouvrage tel que celui-ci, qui doit toujours parler aux yeux, de faire un usage utile, même d'un pareil monument. On peut, à ce qu'il me semble, en faire jaillir quelques traits de lumière, si on le réunit à des peintures représentant des sujets à-peu-près semblables, exécutées à des époques différentes. Un tel rapprochement est un moyen de rendre sensible non seulement l'état de la peinture, mais encore celui de l'esprit humain dans différens tems.

C'est dans cette vue que j'ai rassemblé sur la planche LXV des tableaux de scènes pastorales, peints à la distance de sept ou huit siècles l'un de l'autre.

Le N° 4 est copié fidèlement sur la gravure que P. S. Bartoli a donnée d'une des peintures du Virgile du Vatican, N° 3225; et le N° 5 reproduit le même tableau, calqué scrupuleusement sur l'original. La comparaison montrera jusqu'à quel point P. S. Bartoli s'est écarté de la vérité, et prouvera la justesse de ce que j'ai dit précédemment à ce sujet.

Le N° 6, qui represente aussi une scène pastorale, est puisé dans un autre manuscrit de Virgile, qui porte, dans la bibliothèque du Vatican, le N° 3867. Ce tableau, rapproché du précédent, nous montre quelle avait été la décadence dans le même genre de peinture durant l'espace de sept ou huit siècles.

Pl. LXVI. Peintu[illegible] d'[illegible] p[illegible]me en [illegible] la comtesse Mathild[illegible] manuscrit latin XII[e] siècl[illegible]

Les cinq planches suivantes sont destinées à constater par de nouveaux exemples cet état déplorable. Il ne sera pas nécessaire d'entrer dans beaucoup de détails sur les explications. Dans tout ce qui va passer sous nos yeux, nous retrouverons, quant au choix des objets et à la manière de les rendre, l'empreinte d'un goût également corrompu.

La planche LXVI nous présente des peintures attachées au manuscrit d'un poëme consacré à l'éloge de cette célèbre comtesse Mathilde, dont le souvenir est capable d'inspirer tant d'intérêt sous divers rapports.

La pauvreté du dessin, dans des images qui représentent les actions de tant de personnages illustres, est excessive. Heureusement les noms sont écrits auprès des figures, et des vers empruntés du poëme désignent les sujets de deux plus grands tableaux, dont je donne des calques. On peut consulter pour les explications ma Table des planches. Le coloris a tous les défauts de celui des tableaux précédens. Un pinceau tantôt lâche, tantôt roide et tendu, a tracé les contours ou avec une couleur noire semblable à l'encre de l'écriture, ou en vert, ou en bleu. Les chairs sont pesamment imitées par une teinte indécise, ou grossièrement remplacées par le fond épargné du parchemin. Les plis des draperies, quelquefois blanches, sont marqués par de simples traits noirs ou rougeâtres. Cet ensemble est rehaussé par des hachures en or

Pl. LXVII. Recueils de bulles, extraits de chroniques manuscrits latins XII[e] et XIII[e] siècle.

La planche LXVII, quoiqu'elle renferme quelques compositions qui semblent propres à inspirer de l'intérêt, nous donne, comme les précédentes, la preuve d'une extrême dégradation.

La partie supérieure est prise dans un recueil de bulles rendues en faveur de la ville de Tivoli.

Le sujet du grand tableau paraît être une députation des habitans de cette ville, prêtant un serment dans les mains d'un pape, représenté sous la figure d'un saint, et vraisemblablement de S[t] Pierre.

L'uniformité des sujets tracés dans les tableaux que j'ai fait graver en petit à côté de celui-là, et qui tous représentent des personnes offrant un volume déroulé à une autre qui le reçoit toujours de la même manière, et la monotonie ou plutôt la nullité de l'expression forment un spectacle fastidieux. L'exécution n'a rien de plus attrayant. Le coloris n'est presque qu'une eau teinte, une peinture à plat. Les ombres des chairs sont verdâtres. Une teinte rouge marque les joues. Des touches vertes, roussâtres, ou d'un jaune foncé, teignent la barbe et les cheveux.

La partie inférieure est gravée d'après les peintures d'un manuscrit renfermant diverses histoires Les figures de ces tableaux ne sont formées que par un simple contour, avec une encre semblable à celle de l'écriture; et ce contour paraît avoir été d'abord tracé avec un fer aigu d'une finesse extrême.

La figure de Constantin, que j'ai fait calquer, N° 4, et quatre autres qui l'accompagnent sur l'original, sont les seules coloriées. Le manteau impérial est jaune clair, doublé de bleu; les souliers sont rouges, les bas bleus; un filet d'or borde la couronne. Tout ce travail est une enluminure plutôt qu'une peinture.

On voit au premier aspect toute l'ignorance du dessinateur, sur-tout dans la rencontre des rois Odoacre et Théodoric, qui ne saurait être plus ridiculement rendue. Leurs destriers laissés en l'air, ressemblent à des chevaux de bois ou de carton

Les sujets placés au-dessous de ceux-là, N° 6 et 7, semblent d'abord un peu moins désagréables, grâces à leur réduction dans de petites proportions, et à la légèreté de la pointe qui en a rendu le trait; mais si on les considère de près, on y reconnaît bientôt le dénuement de l'Art dans ses moyens, la pauvreté de l'artiste dans ses idées

Pl. LXVIII

Peintures de deux obituaires ou nécrologes : manuscrits latins

XII[e] ou XIII[e] siècle.

Il en est de même des miniatures gravées sur la planche LXVIII, et tirées de deux nécrologes à l'usage de deux monastères situés dans le royaume de Naples.

Le premier de ces manuscrits contient une infinité de figures de religieux, et de lettres bizarrement ornées et souvent composées de représentations extravagantes d'hommes et d'animaux, comme on le voit dans les lettres I, L, M, O, S, etc.

Les figures du scribe et du moine, N° 1, sont calquées sur l'original. On peut par ce moyen en apprécier le style, auquel on ne saurait rien comparer de plus défectueux, si ce n'est celui des tableaux qui remplissent la troisieme partie de la planche. Ceux-ci sont pris d'un autre manuscrit qui contient un obituaire de l'abbaye de S[te] Sophie de Bénévent, et la copie d'un diplôme du duc Arigise, en faveur de ce monastère. Les marges de ce livre sont couvertes de petits sujets historiques, de figures de princes et d'abbés, et de moines conversant ensemble, comme on le voit dans les gravures qui forment le cadre du N° 8.

On trouve, à la page 126, la figure d'un prince élevé sur une espèce de char antique, dont je donne un calque sous le même numéro.

C'est principalement dans le retour de ces idées antiques, que la chute de l'Art se fait le mieux sentir, à cause de la gaucherie de l'imitation. Ici, la présence de l'image de l'abbé, placée au-dessus, ajoute au ridicule

Le dessin, si toutefois on peut donner ce nom à des contours indécis et sans principes, l'application des couleurs, mesquine et dénuée de toute intelligence, et plus encore la pauvreté des compositions, tout sert à attester une stérilité d'imagination, une ignorance de toutes les règles et même de tous les procédés, dont jusqu'ici nous n'avions point vu d'exemples. Ces ouvrages sont du XII[e] siècle ou du commencement du XIII[e]. Il y a lieu de croire que l'Art avait dégénéré dans les contrées habitées par les Lombards, plus que par-tout ailleurs. On voit dans ces productions un nouveau degré de barbarie.

Pl. LXIX
Peintures d'une chronique du monastere de S[t] Vincent, sur le Vulturne : manuscrit latin.
XII[e] siècle.

Cette extrême dégradation se retrouve dans la planche LXIX, et peut-être y est-elle encore plus prononcée. Cette planche est composée de peintures extraites d'une chronique à l'usage d'un monastère situé à-peu-près dans les mêmes parties de l'Italie. La froideur des sujets et la monotonie de l'ordonnance y sont parfaitement les mêmes. Le dessin et l'emploi des couleurs s'y montrent à un égal degré de barbarie.

Ces deux planches peuvent nous donner une idée du dernier terme de la décadence de ce genre de peinture, chez les Latins, comme les planches LX et LXI nous l'ont présenté chez les Grecs.

Il faut donc, pour excuser, ou plutôt pour légitimer l'emploi que j'en ai fait, aux yeux des personnes qui les trouveront à bon droit, insipide, il faut, dis-je, que je fasse observer, comme l'a fait Muratori, au sujet du manuscrit même auquel elles appartiennent, que ce sont des fils nécessaires à la contexture d'une histoire générale.

Si l'exécution des peintures du XII[e] siècle était misérable, celle des ouvrages mêmes que l'on croyait embellir par de semblables ornemens, n'était pas moins dépourvue de lumières et de goût. *Ineptas notariorum tricas et centies repetitas...... chartarum congeries, barbariam undique spirans :* tel était le caractère des écrits, et cette espèce de définition pourrait aussi convenir aux tableaux.

Toutes les connaissances avaient dégénéré en même tems. La décadence des arts du dessin et celle des lettres, n'étaient qu'un effet de l'ignorance universelle.

Les pays situés au-delà des Alpes, par rapport à l'Italie, ne pouvaient guère prétendre, dans ces tems de barbarie, à l'avantage de produire des objets d'art supérieurs à ceux de la Grèce et de l'Italie elle-même. Je trouve une preuve de l'extrême faiblesse des artistes français, dans les peintures des trois planches qui vont suivre.

Quoiqu'il soit possible qu'on ait exécuté en France, à la même époque, des ouvrages d'un style moins corrompu, éloigné des bibliothèques nationales et des autres sources où je pourrais en puiser des exemples, j'emploie les monumens que j'ai trouvés dans la bibliothèque du Vatican. Ils se lient naturellement avec l'ensemble des productions ultramontaines, auquel se rapporte la planche CLXIV. Mais cela ne doit point empêcher qu'ils ne figurent ici dans l'histoire du genre de peinture auquel ils appartiennent.

Nous avons considéré la peinture servant à la décoration des manuscrits : premièrement, en Grèce; deuxièmement, dans les principales contrées de l'Italie; troisièmement, dans les parties de ce pays où les Barbares ont exercé le plus d'influence. Il faut l'observer aussi hors de l'Italie et chez les peuples les plus éloignés de la Grèce.

Pl. LXX
Peintures exécutées en France, sur un manuscrit latin.
XIII[e] siècle.

Les miniatures rangées dans la partie supérieure de la planche LXX nous offrent avec la même multitude de figures, et la même monotonie, une égale nullité d'intentions pittoresques.

Les sujets placés au bas de la planche sont ceux que nous avons déja rencontrés si fréquemment, et ils sont exécutés encore plus mal que nous ne l'avons vu jusqu'à présent.

La pesanteur des contours, la lourdeur des têtes, l'immobilité des figures, ou la roideur de celles que l'artiste a voulu mettre en action, répondent parfaitement à l'idée de barbarie que les habitans de la Grèce et de l'Italie se sont faite des productions de ceux du Nord.

Cette grossièreté du dessin n'est rachetée en aucune manière par l'emploi des couleurs. Noires dans les traits extérieurs, mises à plat, sans dégradation, sans effet, elles n'offrent aucune espèce de mérite.

Pl. LXXI.
Peintures tirées de divers manuscrits français
du XI[e] siècle à la fin du XIII[e].

Les peintures gravées sur les deux premières parties de la planche LXXI, proviennent de deux manuscrits français, exécutés au XII[e] siècle. L'invention, le dessin, le coloris, renferment tous les genres d'imperfection que nous avons eu lieu de remarquer dans les exemples précédens, depuis que nous examinons l'art de peindre dans son état de décadence. Il faut appliquer à ces figures et á

leurs formes maussades ce que nous avons dit, dans l'Essai historique qui précède la description des peintures des manuscrits, que l'usage général du XIIe et du XIIIe siècle, et sur-tout à Paris, était de faire enluminer (ou *babouiner*) les livres, c'est-à-dire, de les charger de figures grotesques, de magots, ou d'autres ornemens au moins insignifians.

On croyait, en traçant ces peintures sur un fond d'or (comme dans le N° 3209 de la bibliothèque du Vatican), leur donner pour cela seul assez de valeur.

Au surplus, au lieu de considérer ces peintures vicieuses comme des témoignages de décadence, ainsi que nous l'avons fait dans les monumens empruntés à la Grèce et à l'Italie, peut-être faut-il ici, comme en général quand il s'agit de pays situés au-delà des monts, les regarder seulement comme une preuve que les arts, toujours privés de principes dans ces contrées, n'y étaient jamais arrivés à un degré de perfection d'où ils eussent pu déchoir.

Mais il faut dire aussi que vers la fin du XIIIe siècle, ce genre de peinture commençait, même en France, à sortir d'une si profonde barbarie. On entrevoit une sorte d'amélioration dans la peinture du manuscrit français de la bibliothèque du Vatican, N° 5895, gravée au bas de la planche que nous examinons. Le sujet est une rencontre de cavaliers. L'ensemble a du mouvement; les hommes et les chevaux ont une certaine vérité. La peinture, très peu chargée de couleurs, n'est guère qu'une aquarelle où s'offrent des tons bleus, rouges et verts, sans dégradation. Mais les contours, malgré leur incorrection, laissent déja reconnaitre de l'esprit et de la légèreté, caractère distinctif de l'École Française.

La présence des femmes à ce combat, et leur étrange maintien, présentent une action trop libre sans doute, mais dont la naiveté de nos ancêtres sauve l'indécence tant dans le tableau que dans le discours même, comme l'énergie et la simplicité des mœurs lacédémoniennes couvraient la nudité des filles de Sparte. Il ne faut pas oublier que c'est à nos pères que le peintre et l'historien s'adressaient. Le choix du sujet mérite aussi quelque attention, en ce qu'il prouve que l'artiste commençait à vouloir enrichir ses peintures de représentations historiques.

Pl. LXXII. [illegible] du XIIIe au XIVe [illegible]

On apperçoit pareillement dans la planche LXXII, qu'à la même époque, l'Art cherchait à s'améliorer, en ce qui concerne l'invention, chez une autre nation ultramontaine.

Cette planche est calquée sur un tableau placé à la tête d'un recueil des tragédies de Sénèque, où le peintre a voulu renfermer tout ce qui appartient à une représentation théâtrale. Le poëte lit; tous les personnages sont rangés sur la scène, en demi-cercle; ceux qui forment le chœur sont en avant, et les spectateurs en dehors. Les costumes retracent vraisemblablement les habillemens que les comédiens employaient à l'époque où le tableau a été exécuté. Le peintre se sera sans doute félicité d'avoir trouvé en usage celui sous lequel il a représenté Hercule.

On peut comparer l'image des scènes antiques, gravée sur la planche XXX, d'après un manuscrit de Térence, avec la présente composition, qui date de l'origine des théâtres modernes, et qui par conséquent est contemporaine des conceptions singulières dont ils étaient occupés à leur naissance: on verra que cette dernière peinture est, comme les représentations scéniques du même âge, le fruit d'une imagination encore peu réglée, mais qui s'efforçait de briser les chaines que l'ignorance avait imposées à toutes les facultés de l'esprit.

Pl. LXXIII. Miniatures d'un traité [illegible] Frederic II [illegible] latin du XIIIe siècle. [illegible] de re-[illegible] peinture en Italie.

A ces lueurs d'amélioration que nous entrevoyons sur une terre étrangère, tâchons de réunir ce que nous en pourrons distinguer à la même époque, dans l'Italie, dans cette contrée où nous allons voir l'Art, en quittant la Grèce, se porter, quoique lentement, vers la perfection qu'il sut enfin retrouver trois siècles après.

Les peintures où les premiers rayons de cette aurore semblent se montrer, ont pour objet d'enrichir et d'expliquer une production d'une plume auguste.

L'empereur Frédéric II était né en Italie; il y avait reçu une éducation digne de son rang, et, ce qui est beaucoup plus rare, il en avait profité. La chasse à l'oiseau était dans ce pays comme ailleurs, au XIII[e] siècle, l'occupation de la noblesse et des souverains. Frédéric, jaloux de perfectionner cet art par des préceptes, en dicta ou en fit écrire les élémens sous ses yeux avec assez de soin pour qu'on lui attribuât ce travail, et il fit joindre au manuscrit des peintures relatives à tout ce qui concernait l'entretien, l'éducation et l'emploi des faucons. Il fut si bien servi par le peintre, que rien ne manque à la démonstration de la science qu'il veut enseigner. L'ouvrage forme une suite de peintures didactiques sur les oiseaux employés à la chasse du vol. Les titres maintenus sur ma planche au-dessous de chaque tableau, et choisis dans les différens chapitres du traité, comme propres à présenter une série de leçons, prouveront l'intelligence des deux auteurs.

Le naturel qu'on remarque dans les attitudes, soit des hommes, soit des oiseaux, est un effet d'un commencement de vérité dans le dessin.

Réduites en petit, comme elles le sont dans la gravure, les figures acquièrent sans doute un certain mouvement qui les fait paraître moins imparfaites; mais si l'on observe celles qui sont calquées sur les originaux, et qui remplissent les trois premières parties de la planche, on verra que les images du Fauconnier, des oiseaux et des chiens, ne sont pas loin de la correction.

L'emploi des couleurs ne montre pas les mêmes progrès. Les contours, tracés en noir, ont encore de la dureté. L'artiste a voulu mettre de l'empâtement dans les chairs, mais il a plutôt donné de l'épaisseur que du moelleux à ses touches, sur-tout dans les draperies

Pl. LXXIV
Peintures de deux ma[illegible] Sénèque
XIV[e] siècle

Nous remarquons des progrès plus décidés dans des peintures qui ornent des tragédies de Sénèque, et qui servent à en indiquer le sujet, sur deux manuscrits d'où nous les avons extraites pour former la planche LXXIV. Les peintures du premier de ces manuscrits, coté 1585, sont d'un pinceau plus moelleux que les précédentes. Les chairs, mieux travaillées et rendues avec plus de vérité, n'ont plus l'aspect désagréable que produisaient des contours noirs et durs.

Celles du manuscrit qui porte le N° 356, annoncent encore plus d'intelligence. Une espèce de clair-obscur, produit par des teintes plus légères et plus brillantes, donne du relief aux figures. Le travail se rapproche de la vraie miniature, dont l'emploi va devenir plus fréquent. Les compositions sont aussi bien plus riches.

Quoique le manuscrit coté 1585 porte le nom d'un calligraphe de la ville de Nuremberg, les peintures paraissent, comme celles du N° 356, appartenir à l'Ecole Florentine. Pour en donner la preuve par un rapprochement, j'ai fait graver, sur la planche CXIII, la figure de la femme qu'on voit ici plus qu'à demi-corps dans le grand feuillage, telle que je l'ai trouvée sur un diptyque florentin : on peut comparer les deux compositions.

Quoi qu'il en soit, les peintures de ces deux manuscrits, et celles de la planche LXXII, relatives aussi aux tragédies de Sénèque, suffisent d'autant mieux pour montrer la marche de l'Art dans l'intervalle du XIII[e] au XV[e] siècle, que les objets à représenter sont au fond les mêmes.

Les tragédies de Sénèque exerçaient alors assez fréquemment le génie et la main des peintres J'en ai déja indiqué des exemples dans des ouvrages conservés à Bologne. Domenici, auteur des Vies des artistes napolitains, cite (tom. 1, pag. 140), un manuscrit de ce poëte, sur lequel *Antonio Solario*, dit *Il Zingaro*, avait peint en miniature des histoires, des paysages et de l'architecture, de la fin du XIV[e] siècle au XV[e].

Il serait facile de réunir pour l'histoire de cette époque, et sur-tout en ce qui concerne l'Italie, un grand nombre d'ouvrages soit en miniature, soit en enluminure, qui retracent des représentations théâtrales. Ils étaient employés à l'ornement des manuscrits de ces drames religieux qui étaient alors si multipliés, sous le titre de *Mystères*. L'occasion que ces drames donnaient aux artistes de voir les scènes de l'Ecriture sainte et les récits des légendes mis en action sur les théâtres, dut inspirer d'elle-même l'idée de les retracer par le dessin, et fut la source de la multiplication de

ces peintures. Ces spectacles offraient des modèles vivans, qu'il suffisait de copier, et c'est ce que les peintres faisaient plus ou moins fidèlement.

Pl. LXXV.
Décrétales, Pontifical, Nouveau Testament; trois manuscrits latins.
XIVe siècle.

Nous allons voir maintenant la peinture, employée à l'embellissement des manuscrits, marcher d'un pas ferme vers la perfection, dans ce genre de travail comme dans tous les autres, jusqu'à son entier renouvellement au XVIe siècle.

Les efforts qu'elle fit dans cet intervalle se montrent avec évidence dans les six planches suivantes, qui termineront cette partie de notre histoire.

La LXVe renferme des peintures prises sur trois manuscrits de la bibliothèque du Vatican, tous à-peu-près du XIVe siècle.

L'une, N° 3, représente Boniface IX donnant sa bénédiction. Elle porte la date du pontificat de ce pape, pour qui le manuscrit a été exécuté. A côté, et à droite, N° 4 et 5, sont deux peintures empruntées d'un autre manuscrit, et dont les sujets appartiennent à la vie de Jésus-Christ. Ces ouvrages ont les uns et les autres, dans le dessin, quelque chose de plus naturel et de moins incorrect que ceux du siècle précédent. L'ordonnance est mieux conçue; il y a aussi plus de mouvement. Toutefois, celui que le peintre a donné aux figures, en croyant apparemment qu'elles deviendraient par-là plus expressives, est outré, sur-tout dans le groupe des saintes femmes rangées autour du Christ descendu de la croix.

Le style des noces de Cana est plus près de la nature. L'expression est plus sage. Mais le coloris de l'un et de l'autre tableau est toujours trop vif; la teinte en est encore ardente, et l'effet manque totalement de dégradation.

Il est au surplus assez intéressant pour l'histoire de l'Art de trouver au bas de plusieurs des peintures de ces manuscrits, le nom d'un des auteurs, *Nicolas de Bologne*. Ce maître me paraît n'avoir été connu ni de l'historien de l'Ecole de cette ville, ni de ceux d'aucune autre. Peut-être cela vient-il de ce qu'il était rangé parmi les miniaturistes qui s'occupaient de l'ornement des manuscrits, plutôt que dans la classe des peintres en grand, qui naissait à peine à cette époque.

La partie supérieure de la planche est remplie par une composition tirée d'un manuscrit que son sujet, ainsi que les caractères de l'écriture me portent à attribuer au XIVe siècle. Ce sont des décrétales, objet des études de cet âge.

Le tableau représente une assemblée nombreuse d'évêques, de docteurs, de théologiens et d'écrivains, présidée par un pape. Ces personnages de différens ordres sont distribués dans des places assez distinctes, conformément à leurs dignités et à leurs fonctions. Dans les divers groupes où ils sont rangés, chacun d'eux paraît s'occuper d'un intérêt grave, avec une attention et une sorte de naturel qui ne seraient pas sans mérite, si ces conversations partielles ne nuisaient pas à l'unité de l'ensemble, et si l'expression ne dégénérait pas souvent en caricature. Nous verrons ce dernier défaut se perpétuer jusqu'au tems des bonnes études, et défigurer encore alors les expressions que les artistes affectaient de rendre vivement.

Les draperies sont disposées avec assez de facilité. Le costume rappelle en général celui des Florentins de cet âge; on le retrouve chez plusieurs maîtres de l'Ecole de Florence.

Nous verrons, à l'article de la peinture à fresque, plusieurs travaux appartenant au même pays et au même tems; et la comparaison que ce rapprochement mettra à même de faire pourra permettre d'attribuer les peintures de ce dernier manuscrit à quelque peintre de cette Ecole.

Pl. LXXVI.
Peintures tirées de trois manuscrits latins de la bibliothèque du Vatican.
du commencement à la fin du XVe siècle.

Les peintures qui composent la planche LXXVI sont tirées de trois manuscrits.

Le premier tableau représente un évêque donnant à une religieuse, au moment de sa profession, un anneau que celle-ci reçoit comme épouse de Jésus-Christ. Au fond, un nombreux clergé et d'autres assistans environnent le pontife; sur les devants sont les religieuses déja professes, avec les

compagnes de celle qui le devient, toutes à genoux, les premières dans un recueillement profond, les autres avec l'expression d'une curiosité modeste et touchante sur le sort de la nouvelle recluse. Celle-ci, au moment important de l'action qui la lie pour jamais à son nouvel état, parait s'en occuper avec un reste d'inquiétude. On reconnait toute sa timidité. Elle est soutenue par un jeune ministre des autels, dont l'attitude simple et la physionomie angélique ajoutent à l'intérêt de cette fonction, sans distraire la piété.

Ce mérite général de l'expression et le caractère particulier de quelques têtes, pourraient faire croire que ce manuscrit (N° 501 de la bibliothèque du Vatican, partie *Ottoboni*) est peint de la main du Pérugin, si la sécheresse du faire et un travail mêlé de petites hachures et de pointillé, ne semblaient en reporter les peintures vers le commencement du XV[e] siècle. Le mouvement agréable mais étudié des cheveux, disposés en boucles ondoyantes, et les draperies touchées légerement, mais à plis droits et secs, décèlent la pratique d'un tems où la liberté que le crayon et le pinceau obtinrent un peu plus tard, ne régnait point encore.

Les autres peintures placées sur la même planche approchent davantage de cette manière libre et naturelle. Invention, disposition, figures principales, objets accessoires, simples ornemens, tout présente une noblesse, et en même tems une facilité, dont jusque-là nous n'avions point vu d'exemples.

Ces peintures sont tirées de deux manuscrits offerts à Sixte IV, à la fin du XV[e] siècle. L'un est une traduction du Traité d'Aristote sur les animaux. Le philosophe est assis, écrivant, dans une chaire de forme antique. L'homme, la femme, et tous les animaux, comparaissent devant lui, comme devant un nouvel Adam qui devrait leur assigner leurs noms, *ut videret quid vocaret ea*. Il porte sur la tête une espèce de *modius*, ainsi que Jupiter Sérapis. On le dirait dépositaire de la puissance de ce dieu sur la nature, puisqu'il nomme tous les êtres, leur assigne leurs rangs entre eux, en fait la description et l'histoire. Cette belle idée du peintre annonce le retour des inventions antiques : on voit que l'Art recommençait à être dirigé par son ancien génie.

On reconnait les mêmes progrès dans l'emploi des figures d'Hercule et du dieu Pan, sur l'autre manuscrit.

La composition placée au bas de cette planche, où l'on voit le portrait de Sixte IV, accompagné de deux Génies ailés qui formaient le support des armes de ce pape, présente la même dignité.

C'est au surplus par le choix des pensées, par l'amélioration des formes, et par le bon goût des ornemens, plus que par le mérite du pinceau, que ces tableaux signalent la marche de l'Art vers la perfection où il s'efforçait de parvenir.

Pl. LXXVII. Miniatures et dessins tirés de deux manuscrits du Dante XIV[e] et XV[e] siècles.

C'est aussi par-là que la peinture des manuscrits s'élevait au-dessus des enluminures qui avaient précédé, et qu'elle prenait un noble essor vers un genre plus éminent. Nous avons remarqué ses nouveaux essais dans des tableaux qui ornent un poëme latin : nous allons la voir maintenant adresser ses hommages à l'homme de génie à qui la poésie italienne doit ses premiers modèles dans l'art de peindre en vers (*a*).

Entre plusieurs manuscrits des poëmes du Dante, peu éloignés de son tems, j'en ai remarqué deux, l'un du XIV[e] siècle, l'autre de la fin du XV[e].

Le premier est revêtu sur les marges, de dessins à la plume, relatifs aux traits principaux du récit. Ces dessins laissent encore beaucoup à desirer pour la correction et l'élégance des contours ; mais ils sont composés avec un naturel et une simplicité qui ne peuvent être comparés qu'à la vérité des images du poëte lui-même. Aucun commentateur n'a développé aussi clairement le sens du texte.

J'en donne deux exemples. L'un est pris du 73[e] vers du XXIX[e] chant de l'Enfer. Dante rencontre

(*a*) Michel-Ange offrit d'élever le mausolée du Dante, si on voulait rapporter le corps de ce poëte à Florence. Bottari, *Not. sur la Vie de Mich.-Ange*, par Vasari. Le peintre du Jugement dernier, le sculpteur du Moyse, était en effet bien capable de transmettre aux siècles à venir l'idée de l'énergie, de la fierté, de l'originalité du chantre de l'Enfer.

dans ce séjour de douleur deux hommes, assis dos-à-dos, appuyés l'un contre l'autre, comme on place, dit le poëte, les deux parties d'une tourtière, pour les mieux chauffer; c'étaient deux alchimistes.

Io vidi duo sedere a se appoggiati,
Come al scaldar s'appoggia tegghia a tegghia.

La peinture et les vers peignent également bien la position de ces deux personnages.

L'autre exemple appartient à une circonstance de la vie de Boniface VIII que Dante a fort peu ménagé. J'ai raconté le fait dans l'explication des planches : il serait inutile de le répéter. Le pape est représenté recevant les reproches d'un moine placé pres de lui dans l'enfer, et qui raconte aux deux voyageurs la cause du supplice auquel ce pontife a été condamné.

Les peintures qui couvrent la plus grande partie de cette planche sont tirées d'un magnifique manuscrit des poemes du Dante, exécuté pour la bibliothèque des ducs d'Urbain. Il est de la fin du XV[e] siècle. On peut voir, quant aux sujets, les détails que j'ai donnés dans l'Explication des planches. Mais il suffit de lire les vers tracés au bas de chaque tableau, pour reconnaitre combien l'auteur surpasse en mérite l'artiste qui a exécuté les peintures précédentes : la vérité est la même; mais il y a ici bien plus de savoir, bien plus de mouvement et d'expression.

Les sujets étaient tous susceptibles de ces divers genres de beauté, particulièrement celui qui retrace (N° 6) l'horrible vengeance du comte Ugolin (*a*).

Les draperies, bien qu'un peu roides, sont mieux jetées, et dessinées plus largement, ce qui est un fruit des études d'un siècle de plus. Quant aux couleurs, elles sont employées d'une manière qui sent le travail et la peine, par des traits de pinceau, et tout à la fois par des pointillés, plutôt que par des touches larges et franches: aussi ont-elles quelque chose de sec, et un éclat trop vif, qui plaisait alors a des juges peu instruits des vraies beautés de la Peinture.

Nous allons voir, dans un tems voisin, ou à la même époque, et peut-être entre les mains du même artiste, qui avait perfectionné son talent, cet art de peindre sur les manuscrits, parvenir à un degré de mérite qui a été rarement surpassé depuis lors.

Pl. LXXVIII. Miniature tirée d'une bible latine, manuscrit du XV[e] siècle. Renouvellement de cette espece de peinture.

En effet, le tableau qui remplit seul la planche LXXVIII, emprunté d'une bible de la bibliothèque des ducs d'Urbain, écrite à la fin du XV[e] siècle, est d'une exécution qui, à tous égards, ne laisse rien à desirer. Il représente les épousailles du prophète Osée, à qui Dieu a commandé de se marier.

(*a*) Voici l'image tracée par le Dante, sanglante pour ainsi dire encore après cinq siecles, et voici l'évènement qu'elle rappelle.

Au XIII[e] siècle, presque toutes les villes de l'Italie voyaient leur sein déchiré par deux factions, qui, sous le nom de *Gibelins*, feignant de soutenir la cause de l'empereur, et sous le nom de *Guelphes*, paraissant défendre celle des papes, n'avaient réellement d'autre objet que de s'arroger le pouvoir suprême dans leurs cités

A Pise, un parent du comte *Ugolino della Gerardesca*, de la faction Guelphe, s'étant emparé de l'autorité, celui-ci pour l'en déposséder, forma une alliance avec l'archevêque *Ruggieri degli Ubaldini* quoique ce dernier fût de la faction des Gibelins, et il parvint à renverser son rival. Mais l'archevêque, jaloux de ce succès et du rang ou s'élevait le comte Ugolin, le trahit quoiqu'il eût conspiré avec lui, souleva le peuple, fit trainer le comte et ses quatre fils dans une tour, en ferma les portes, jeta les clefs dans la rivière, et laissa ses victimes mourir de faim dans cette prison.

Le poëte voit dans les enfers deux personnages, dont l'un abaissant sa tête sur celle de l'autre, en ronge le crâne, et en dévore la cervelle, avec l'avidité d'un homme affamé qui se jette sur un morceau de pain: c'était Ugolin mangeant la tête de l'archevêque. Dante lui demande, Qui es-tu? Quelle est la cause qui te rend capable d'une pareille atrocité? Ugolin lui raconte la trahison de l'archevêque, son horrible vengeance, le songe affreux qu'il eut dans sa prison, comment, à son réveil, un de ses enfants le voyant sur le point de mourir de faim, le supplia de les manger lui et ses frères, l'un après l'autre, et comment il mourut à côté d'eux : situation la plus déchirante dont l'idée puisse s'offrir à l'esprit humain, rendue par des images et des paroles également fortes et terribles! La traduction de cet épisode serait impossible il faut le contempler dans l'original, ou en détourner la vue. Il se trouve dans le XXXII[e] et le XXXIII[e] chant.

Que serait ce si la main du poete eût daigné saisir le pinceau! On assure que le Dante dessinait : eh! qui pourrait en douter? Le Dieu qui l'inspirait fait croitre au Parnasse les mêmes fleurs et les mêmes lauriers pour les peintres et pour les poëtes. Mais, non, si le Dante eût peint, si lui-même il eût revêtu de couleurs cette épouvantable histoire dont sa plume a tracé le récit, quel homme en pourrait supporter l'image? En est-il un seul a qui l'on ne puisse dire sur la simple lecture, comme le malheureux Ugolin dit au Dante

E se non piangi, di che pianger suoli?

Si l'on veut avoir la preuve que l'ame du Dante réunissait la sensibilité la plus vive à l'energie qui le rendait capable de ces mâles peintures, il suffit de lire les vers du Poëme de l'Enfer auxquels se rapporte le dernier tableau de cette planche, depuis le LXX[e], jusqu'a la fin du V[e] chant. Jamais l'amour malheureux n'a tenu un langage plus touchant; jamais l'amour heureux un plus doux langage

Etranger dans l'Italie, étranger a la belle langue de cette magnifique contrée, je la prie de me pardonner, si j'ai tenté d'ajouter quelques feuilles de laurier à la couronne dont elle a orné le front d'un poëte presque divinisé par l'opinion publique : je les ai cueillies aux pieds du dieu des arts, qui sont l'objet de mon culte.

La composition, parfaitement ordonnée, est un exemple de ces belles dispositions que Masaccio et le Pérugin inventèrent les premiers, et qu'ensuite Raphaël a perfectionnées. On y reconnait au premier aspect la marche de ce grand peintre, ou plutôt celle de son maître. Il y a même lieu de croire que l'ouvrage est du Pérugin, en admettant qu'il ait été exécuté, comme cela est probable, en même tems que l'écriture du manuscrit. Celle-ci porte la date de l'an 1478; le Perugin, né en 1446, avait alors trente-deux ans, et il pouvait bien s'occuper à peindre des miniatures, avant que de se livrer entièrement à l'exécution de ses grands tableaux. Sinon, il faudrait attribuer une production si remarquable à Cosimo Rosselli, à Sandro Botticelli, à Pietro di Cosimo, ou à quelque autre des plus habiles contemporains du Pérugin.

Le dessin est ici fort supérieur à celui de tous les manuscrits précédens. Il y a plus de correction dans les contours, plus de connaissance des mouvemens du corps, et dans les attitudes une dignité jusqu'alors fort rare. Les draperies se font aussi remarquer par un agencement plus naturel et plus large, et par des plis que l'action du personnage motive mieux. Si l'emploi des couleurs tient encore un peu de la sécheresse des tems antérieurs, c'est que ce défaut est en quelque sorte inséparable du genre. Mais l'habileté réelle que l'artiste appliquait peut-être déja à de véritables tableaux, l'a mis à même d'animer ces miniatures par des touches larges, d'y répandre des teintes sagement choisies, qui produisent l'accord le plus harmonieux.

Cette belle manière, la plus propre à orner des manuscrits d'une écriture soignée, n'aurait jamais dû sans doute être oubliée dans ce genre de travail : mais, je l'ai déja fait remarquer, elle pouvait difficilement devenir propre à des artistes qui ne travaillaient qu'en petit : quand nous voyons des miniatures aussi accomplies que celles-ci, il est fort à présumer qu'elles sont dues à des peintres exercés dans le grand genre.

[illegible]

C'est vraisemblablement à un de ces artistes que sont dues les peintures d'un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, qui porte le titre de *Bréviaire* ou *Livre d'heures de Mathias Corvin.*

Ce prince, à qui les grandes actions de son père valurent le trône de Hongrie, qu'il honora par ses propres vertus, était fort instruit. Il aima les artistes et les hommes de lettres, et en attira plusieurs auprès de lui, qu'il employa à former, à Bude, une bibliothèque où furent placés de beaux manuscrits.

Celui-ci était de ce nombre. Il ne me donne pas seulement l'occasion de rendre hommage aux grandes qualités d'un prince si digne du souvenir et de la reconnaissance des arts : j'y trouve aussi un exemple propre à montrer que les peintres de cet âge, quoique déja très habiles, étaient cependant encore quelquefois enclins à faire briller une vaine dextérité, en couvrant un livre d'ornemens sans nombre, plutôt qu'ils ne cherchaient à se montrer savans dans les grandes et importantes parties de l'Art.

Le tableau représentant la vocation de S[t] Pierre (fol. 346 du manuscrit) est celui de tous qui approche le plus du beau style de ceux de la Bible d'Urbain, sujet de la planche précédente.

Les autres ne l'égalent ni dans l'invention, ni dans l'ordonnance, ni dans le dessin. Moins de simplicité dans les attitudes; moins de vérité dans l'expression des têtes; quelque pesanteur dans les proportions; quelque dureté dans les contours : toutefois on remarque dans les chairs, et surtout dans les figures d'enfans ou de Génies ailés, un faire assez moelleux. L'agencement des draperies est grandiose; il tient de l'Ecole Florentine. On sait que le roi de Hongrie avait appelé auprès de lui différens maitres de cette Ecole. Ce prince avait épousé, en 1476, Béatrix, fille de Ferdinand I, roi de Naples.

Les paysages qui forment le fond de plusieurs de ces tableaux offrent souvent des sites agréables et variés. Mais rien n'approche de la richesse des ornemens qui entourent toutes les pages. Quelques unes en sont couvertes presque entièrement, et donnent un exemple de l'excès dont j'ai parlé en commençant ce discours. J'ai fait graver l'espèce de cadre qui borde le feuillet 355, et je l'ai joint

au frontispice du 7e feuillet. On y trouve, mêlées aux sujets pieux des anciennes peintures, des figures de la mythologie et d'autres images profanes : genre qui au XIVe et au XVe siècle, plus qu'au XVIe, usurpait une place dans les ouvrages religieux. J'ai cru devoir mettre dans cette planche, sous les yeux du lecteur, un échantillon de cette association d'objets de nature différente, afin de montrer l'espèce de lien qui les a unis, et le passage de cet état de choses à un ordre plus sage qui les a séparés. Le char de Neptune, qu'on voit au bas du frontispice, annonce au surplus, par ses formes, le retour de l'ancien et bon style.

Pl. LXXX. Miniatures d'un recueil de poésies, en l'honneur du pape Jules II [illegible] XVIe siècle.

L'éloge en vers de Jules II, où j'ai puisé les peintures de la planche LXXX, quoique richement décoré, ne renferme pas des ornemens aussi multipliés que l'ouvrage précédent.

Consultant moins les convenances, qu'il n'a cherché à flatter l'humeur martiale de ce pape, le peintre qui a exécuté ce manuscrit dans les premières années du XVIe siècle, a cru devoir choisir ses symboles parmi ceux dont l'antiquité faisait usage pour honorer les guerriers victorieux. Il a imité l'auteur du poëme, qui célèbre les exploits militaires de Jules II, plus que ses vertus pontificales. Aussi le représente-t-il, après sa conquête de Bologne, monté sur un quadrige, précédé de ses troupes triomphantes, et traînant des prisonniers enchaînés à son char, semblable à Jules-César, dont il avait pris le nom (a); mais, ramené par la force des choses à considérer dans le pape le caractère de pontife, il le peint ensuite entrant dans Rome le dimanche des Rameaux, en 1507.

Le surplus de la composition montre Jules occupé d'objets religieux, entouré de cardinaux, voyant les cieux ouverts au-dessus de lui, et un personnage divin qui l'appelle à de nouveaux triomphes, et qui lui promet la délivrance de la terre sainte.

L'ame grande et forte de ce souverain prêtait un aliment à toutes ces fictions poétiques, ainsi que le chêne *robur* avait fourni des armes parlantes à sa maison, dont le nom est *La Rovère* (b).

Les portraits des neveux de Jules, qui partageaient ses travaux et sa gloire, accompagnent le sien, en forme de médaillons, dans la bordure de la page 9.

Ces images enfin, soit qu'on les observe chacune en particulier, soit que l'on s'attache à l'ensemble de l'invention, nous prouvent que l'Art cherchait à se rapprocher des principes de l'antique, dans la miniature comme dans ses autres branches. Si l'auteur n'a pas atteint ce but dans l'exécution des figures, qui sont courtes, peu élégantes et sans effet, la composition du moins a un mouvement général qui convient bien à une marche triomphale. Le paysage où la scène est placée est vaste et bien entendu ; on y voit des groupes d'arbres disposés avec goût, des eaux, un lointain agréable et bien en perspective. Il paraît enfin que ce tableau est l'ouvrage d'un peintre en grand, qui se prêtait, comme nous l'avons déja vu dans d'autres exemples, à l'embellissement des manuscrits.

Quoi qu'il en soit, les trois dernières planches que nous venons d'examiner forment une preuve complète que l'invention devenait plus poétique, la composition plus élevée, le dessin plus correct, et que les ornemens plus riches étaient aussi de meilleur goût.

C'est donc par ces trois planches que je dois terminer l'histoire des miniatures exécutées pour l'embellissement des manuscrits.

Pl. LXXXI. Tableau chronologique de la Paléographie grecque et latine, du VIIIe au XVIe siècle.

En conséquence, la planche suivante, c'est-à-dire, la LXXXIe, ne présente qu'un tableau chronologique de la calligraphie et du mécanisme tant de l'écriture que des peintures des manuscrits.

(a) *Signis in hostes illatis, pugnâ, victoriâ, triumpho, Julium planè egit.* Ciaconius; *de vit. Jul. II.*

(a) C'est de ce chêne que le cardinal Bembo disait, en s'adressant à Sixte IV, de la même maison que Jules II :

Cura Deûm, quercus *sancta, piumque nemus*
Dignaque Cecropiæ, pinguis cui silva Minervæ
Cedat, et herculeis populus apta comis,
Cedat et ipsa suo laurus Phœbeia luco,
Inflexæque pedem Bacchica serta hederæ,
Vel myrthi Veneris, vel sylvani cyparissi,
Vel quæ capripedi pinus amata Deo est.

La Table des planches en rend un compte détaillé, et elle rappelle différentes circonstances relatives à l'exécution des manuscrits, qui, bien qu'elles se lient sous quelques rapports avec l'histoire de la Peinture, n'auraient pas pu trouver ici leur place, sans interrompre notre narration.

Sortis ainsi des genres inférieurs que le défaut de monumens plus importans et le desir de considérer l'Art sous toutes ses faces nous ont engagés à examiner avec attention, nous allons maintenant porter nos regards sur des ouvrages d'un ordre supérieur, suivre les vicissitudes qu'a éprouvées la peinture en grand, soit à fresque, soit à l'huile, et observer l'heureuse révolution qui en a enfin produit l'entier renouvellement.

PEINTURE A FRESQUE.

TABLEAUX EN DETREMPE OU A L'HUILE, SUR BOIS OU SUR TOILE.

Aux exemples de dégradation que nous ont donnés les peintures des catacombes, depuis les premiers tems où ces souterrains sont devenus l'asile religieux des chrétiens, jusque vers le X[e] ou le XI[e] siècle; à ceux que nous ont offerts les mosaïques et les miniatures des manuscrits grecs et latins, nous allons ajouter l'examen d'un grand nombre d'ouvrages qui appartiennent, ainsi que les images tracées dans les catacombes, à la principale branche de l'Art, et auxquels le nom de Peinture convient plus spécialement qu'aux mosaïques et aux ornemens des manuscrits. Ce seront des peintures à fresque, en détrempe, à l'huile, sur bois et sur toile. Nous suivrons l'histoire de ce genre capital, depuis le IX[e] et le X[e] siècle jusqu'à l'époque de l'entière restauration.

Si nous avons été obligés de recourir aux mosaïques et aux manuscrits, ce n'est pas que la peinture en grand, à fresque ou en détrempe, ait jamais cessé d'être cultivée en Italie, non plus que dans la Grèce, et sur-tout à Constantinople, siége de l'empire et de l'église grecque. Chère aux affections humaines, la Peinture a servi dans tous les pays et dans tous les tems, l'amour, la gloire, l'histoire et la religion.

Il n'est pas douteux que Constantin, qui, jaloux d'orner sa ville nouvelle avec la plus grande magnificence, y appela tant d'architectes et de sculpteurs, n'y ait aussi employé les peintres qu'il trouva sur les lieux, et ceux qu'il put y amener du dehors. Tous les écrivains de cette époque donnent la preuve que ce prince et ses successeurs, ainsi que les particuliers qui vivaient dans le même tems, firent exécuter de nombreux ouvrages de peinture.

Quelques épigrammes de l'Anthologie grecque ont trait à des images qui paraissent plutôt peintes que sculptées, quoique désignées par un mot commun aux deux arts.

Ces figures, placées dans des lieux publics (*a*), étaient des hommages rendus à des magistrats qui avaient bien mérité de leurs villes, à des savans, et même à des femmes que leurs talens ou leur beauté rendaient célèbres.

L'empereur Théophile, Basile le Macédonien, Léon le Sage, au IX[e] siècle, firent orner leurs palais de peintures relatives aux évènemens qui les avaient portés sur le trône. Constantin Porphyrogenète dirigea lui-même le pinceau, et ce talent devint sa ressource dans ses malheurs. Ses successeurs, aux X[e], XI[e] et XII[e] siècles, se plurent à faire représenter sur les murs intérieurs de leurs palais les combats dont ils étaient sortis victorieux, et les chasses dans lesquelles ils avaient signalé leur adresse. La flatterie voulait même que leurs prouesses fussent peintes dans les maisons des courtisans. Un d'entre eux, parent de Manuel Comnène, fut disgracié, pour avoir négligé cette manière d'encenser son prince.

L'empereur Michel, au XIII[e] siècle, chargea la Peinture de conserver le souvenir des grands évènemens de son règne, et sur-tout de l'appareil triomphal qui orna la fin de sa vie, en l'an 1281.

Mais appelée à des travaux plus respectables, après avoir embelli les demeures sépulcrales des

(*a*) Je renvoie le lecteur, en ce qui appartient ici à la Peinture, comme je l'ai fait aussi pour l'Architecture et la Sculpture, et avec la même certitude d'être agréé, aux excellens Mémoires de M. Heyne, insérés dans les actes de l'Académie de Gottingue.

premiers martyrs, la peinture fut consacrée par les chefs de la religion à décorer les églises chrétiennes. Aussitôt qu'ils eurent obtenu, dans le IVe siècle, la liberté de construire des temples, ils les remplirent d'images en l'honneur du Dieu créateur, du Dieu sauveur, de la Vierge mère, et des fidèles dont la vie sanctifiée par leurs bonnes œuvres et leurs prières, méritait des hommages publics.

Les peintres grecs, dès le VIIe et le VIIIe siècle, avaient couvert de tant de peintures, non seulement les murs des églises de Constantinople et des autres temples de l'Orient, mais encore les façades des maisons et les murailles de la plupart des édifices publics, que cet excès peut-être donna lieu à un autre, celui des sectaires connus sous le nom d'Iconoclastes, dont le zèle inconsidéré se porta jusqu'à briser les images les plus vénérables, à en interdire l'usage sans exception, à en persécuter cruellement les auteurs.

Ce fut à l'époque de cette persécution que les peintres qui, dans toute l'étendue du pays soumis à l'église grecque, subsistaient de leur travail, émigrèrent, et se répandirent en grand nombre en Italie, sur-tout dans les parties appelées la Grande-Grèce.

Ils y furent accueillis par les pasteurs de l'église latine, qui, opposés à l'erreur momentanée des schismatiques de l'Orient, et obéissant au second concile de Nicée, multiplièrent alors les peintures religieuses de toutes les espèces, et sur-tout les mosaïques. Il en résulta, ainsi que nous l'avons vu notamment sur la planche XVIII, où sont gravées des mosaïques du VIIIe et du IXe siècle, une influence marquée du style de l'Ecole Grecque sur ce genre de peinture.

Cette influence continua de se faire ressentir dans le siècle suivant, et elle ne put que s'augmenter, lorsque dans le XIe, Didier, abbé du Mont-Cassin, cité si souvent pour ce fait, appela des maîtres grecs de Constantinople, pour fonder une Ecole de peinture en mosaïque, où furent instruits de nombreux sujets de l'ordre de St Benoît.

Les rapports de Constantinople et de l'Orient avec l'Europe, et principalement avec l'Italie, où les Grecs conservèrent des possessions jusqu'au-delà du XIe siècle, n'ayant au surplus été jamais interrompus, le génie grec ne cessa point d'agir sur l'Occident, en tout ce qui tient aux arts du dessin.

Les établissemens des Vénitiens, des Pisans et des Génois dans l'empire grec, consolidèrent ces rapports au profit du commerce, et le commerce comprit parmi les objets dont il se chargeait les productions de la Peinture, telle qu'elle était alors en Grèce.

Les moines et les prêtres latins qui suivirent dans les croisades les armées européennes, et plus encore ceux qui voyagèrent dans l'Orient après la prise de Constantinople par les croisés, en rapportèrent beaucoup de tableaux grecs; et ils ne faisaient en cela que suivre l'exemple des moines grecs qui venaient s'établir en Italie.

Ces tableaux étaient principalement des images de la Vierge; c'étaient de ces Madones, connues sous le nom de *Vierges peintes par S. Luc*, si nombreuses à Rome, et dans l'état ecclésiastique.

Beaucoup de maîtres grecs vinrent à Rome avec leurs ouvrages, comme au tems de la première conquête de la Grèce par les Romains, et fondèrent en Italie une véritable Ecole Grecque.

Du mélange de cette Ecole avec l'Ecole nationale qui se composait de peintres italiens, il s'en forma une troisième qui fut *mixte*, et qu'on peut nommer *Gréco-Italienne*.

Ce sont par conséquent les productions de ces trois Ecoles que nous devons embrasser dans la continuation de l'histoire de la Peinture pendant sa décadence, et c'est dans cet objet qu'ont été réunis, sur les planches qui vont suivre, les restes de l'Art, des IXe, X^{e}, XIIe et XIIIe siècles, jusqu'à l'époque du XVe et du XVIe, où après avoir reçu ses principes des meilleurs maîtres de Sienne et de Florence, la belle Ecole purement Italienne parvint à son parfait rétablissement.

De ces différens états de la Peinture en Italie sont nées quelques questions très connues de ceux qui s'occupent de l'histoire moderne des arts : ces questions semblent trouver ici leur place, et, si j'ose le croire, elles y trouveront aussi leur solution.

Elles ont pour objet principal de savoir si la Peinture était entièrement perdue en Italie, vers le XIIe siècle; si on appela des peintres grecs pour l'y renouveler; si ce fut Cimabué et ses succes-

seurs, de l'Ecole Florentine, qui obtinrent cet avantage : *Avendo poco meno che risuscitata la pittura.*

Ce sont là les assertions de Vasari, dans la vie de ce dernier peintre. Elles ont donné lieu à beaucoup de dissertations polémiques contre cet auteur et contre l'Ecole de Florence, de la part des autres Ecoles de l'Italie et de leurs historiens.

Je n'entreprendrai pas de discuter par des raisonnemens les titres sur lesquels se fondent ces réclamations. Si, d'un côté, la plupart des écrivains simplement littérateurs s'attachent aux dates et aux récits des faits, plus qu'au style des peintures, d'un autre côté, les écrivains artistes, frappés trop exclusivement de ce qui appartient à l'Art lui-même, négligent souvent la précision des dates et la détermination des lieux. Ce n'est qu'en rapprochant ces deux extrêmes, ou plutôt en les évitant, et en ne prenant pas trop à la lettre les expressions soit des littérateurs, soit des artistes, que l'on peut parvenir à connaître la vérité. La balance des opinions fait éprouver des oscillations que l'impartialité et le tems peuvent seuls fixer.

En observant les peintures dont nous allons parler avec une attention dégagée de tout intérêt de patrie et d'école, il sera permis de décider sur les lieux, les époques et les auteurs de ces productions. Je vais les présenter rapprochées les unes des autres, de manière qu'il soit facile aux yeux les moins exercés de distinguer toutes ces nuances.

J'ajoute que ces ouvrages de la peinture grecque apportés de Grèce en Italie, ou exécutés dans les villes de l'Italie par des peintres grecs, sont aujourd'hui, avec les miniatures des manuscrits, les seuls moyens qui nous restent pour nous former une idée de l'Art grec dans sa décadence, et pour en établir l'histoire par les monumens.

VIEILLE ÉCOLE GRECQUE EN GRECE

X^e^, XIe, XIIe ET XIIIe SIECLES.

C'est pour parvenir à ce but que j'ai placé un tableau grec sur la planche LXXXII. Il est sur bois et en détrempe. Le sujet principal est les obsèques de St Ephrem.

Pl. LXXXII. Obsèques de saint Éphrem, tableau grec, en détrempe, sur bois. XIe ou XIIe siècle.

Le peintre a enrichi la partie supérieure de la composition par l'image des diverses occupations qui remplissaient la journée des Pères du désert. Le célèbre diacre d'Edesse, dont la planche XLIX a rappelé le savoir et la sainteté, se retira dans ces lieux de prière. On y voit les anachorètes se livrant au travail des mains, à la lecture des livres saints, à des entretiens pieux et à la contemplation. On y reconnait un stilite sur son habitation gênante, et plus haut un ange qui porte au ciel l'âme de St Ephrem, sous la figure d'un enfant.

Dans le bas du tableau, un grand nombre de solitaires, dont quelques uns sont venus des déserts lointains, se trouvent réunis près de la tombe où le corps du saint doit être déposé. On distingue parmi eux deux évêques décorés du *pallium* grec. Plusieurs de ces personnages sont remarquables par les sentimens qui se manifestent sur leurs visages, et notamment par l'expression de leur vénération pour le solitaire dont ils pleurent la mort.

Les draperies offrent un style assez convenable aux personnages et au sujet. Ce style, ainsi que les caractères des têtes, dont on peut se faire une idée certaine, attendu que le groupe a été calqué en entier sur l'original, porte à croire que ce tableau a été exécuté dans la Grèce même, et permet de le classer parmi les productions de l'Ecole Grecque.

Faute d'indications sur sa date, je le place du Xe au XIe siècle. On en portera sans doute le même jugement, si on le compare avec les peintures du Ménologe grec, et principalement avec celle que j'ai donnée sur la planche XXXII, représentant l'assemblée des Pères du deuxième concile de Nicée, occupés de la condamnation des iconoclastes, où l'on voit plus de fermeté et un peu plus de savoir, et qui est aussi un peu plus ancienne.

Le coloris du tableau de St Ephrem, quoiqu'il soit en détrempe, comme tout ce qu'on peignait

alors sur bois, a une telle vivacité dans les parties respectées par le tems, qu'on l'a cru peint à l'huile (a).

Pl. LXXXIII.
Ensevelissement de la Vierge : peinture ruthénique, à détrempe, sur bois.
XIe siècle.

Le tableau gravé sur la planche LXXXIII, qui appartient à un rit particulier de l'église grecque, nommé *Gréco-Rhuténique* ou *Gréco-Moscovite*, est un monument d'une branche de l'Ecole Grecque, connue sous le titre d'Ecole *Rhuténique*.

Il représente la mise de la Vierge au tombeau, ce qui, dans le rit et dans la langue rhuténiques, s'appelle, comme on le voit dans l'inscription placée au haut du tableau, *le Sommeil de la Vierge, mère de Dieu*.

Son divin fils tient encore entre ses bras une petite figure, par laquelle les peintres de cet âge voulaient représenter l'âme au moment où elle vient de quitter le corps. Elle est nue comme la vérité, et jeune comme la virginité. Un ange, des apôtres et des saintes femmes, remplissent auprès de la Vierge les derniers devoirs : ainsi le sujet de cette composition est à-peu-près le même que celui du tableau précédent.

Mais l'ordonnance de celui-ci, les détails et les actes mêmes de chaque figure, ne s'expliquent pas aussi clairement. Les expressions et les mouvemens n'ont ni la même vérité, ni la même dignité. Si le style, et particulièrement l'agencement des draperies, rappellent la manière grecque, l'ouvrage ne peut cependant appartenir qu'à une de ces Ecoles que nous avons appelées *Secondaires*, et ses caractères réunis la placent à un âge inférieur, qui paraît être le XI[e] siècle.

On peut en dire autant d'un tableau en l'honneur de S[t] Nicolas, évêque de Myra en Lycie, dont on croit que le corps et le culte ont été apportés, vers ce même tems, à Bari en Pouille, où ce saint est l'objet d'une grande dévotion, comme il l'est aussi en Russie.

Le portrait du saint, N° 2, et les figures extraites du cadre qui l'entoure, calquées sur les originaux, N° 3 et 4, ainsi que celles du grand tableau, N° 1, placent cet ouvrage à-peu-près vers la même époque.

Le coloris du premier, c'est-à-dire, de celui de la Vierge, est sec, et employé avec peu d'intelligence. Celui du second, encore moins empâté et mis à plat, se rapproche beaucoup de celui des peintures des manuscrits.

Outre un entourage d'argent, d'un travail assez recherché dans la ciselure, qui enrichit chacun de ces tableaux, la tête de chaque personnage est surmontée d'un cercle d'argent, plus ou moins épais, collé ou attaché avec des clous presque imperceptibles. Cet ornement, d'un genre barbare, forme sur le fond de la peinture un relief insupportable à la vue; cependant il est encore fréquemment employé aujourd'hui dans les ouvrages grecs, et l'usage en a même été communiqué à l'Italie, où il n'est pas rare de voir ces cercles en argent sur des peintures à l'huile, de la Vierge ou du Christ, que la dévotion croit honorer par une semblable bizarrerie.

Pl. LXXXIV.
Peinture à fresque, d'un maître de l'Ecole Grecque établie en Italie.
IX[e] ou X[e] siècle.

Les peintures gravées sur la planche LXXXIV n'ont point été apportées de la Grèce; elles ont été exécutées à Rome par un peintre grec, appartenant à l'Ecole Grecque, qui se trouvait déja depuis quelque tems établie en Italie : aussi sont-elles évidemment inférieures à celles de la planche LXXXIII, faites par un maître grec et en Grèce, quoique ces dernières datent de la même époque, c'est-à-dire, du X[e] siècle.

(a) On avait probablement fait usage d'un vernis gras, ce qui fait que Bottari, en publiant une gravure de ce tableau, l'a dit peint à l'huile, erreur qu'il a corrigée dans son édition de Vasari.

Il nous apprend, dans l'explication qu'il a donnée de cette composition (*Roma soterranea*, tom. III, pag. 219), qu'on l'a crue apportée de Constantinople, par François *Squercione*, d'origine sclavone, qui, après avoir étudié en Grèce, forma à Padoue une Ecole nombreuse de Peinture, d'où sortit André Mantègna.

Ce tableau, après avoir passé de plusieurs mains dans celles du cardinal Livizzani, est resté dans le *Museum Christianum* de la bibliothèque du Vatican. Il porte pour titre, en grec, dans le haut, *la Mort*, ou comme disaient les Grecs, *le Sommeil de Saint Ephrem*; et au bas, une inscription, qui le dit de la main du peintre *Emmanuel Tranfurnari*.

On trouve dans le tome III du *Thesaurus veterum diptychorum*, pag. 44, la gravure d'un tableau grec, dont la composition offre plusieurs points de ressemblance avec celui ci.

Le pape Pascal I, lorsqu'il éleva l'église de Ste Cécile, employa des artistes grecs pour construire la mosaïque qui ornait la tribune. Il est vraisemblable que ce pape, ou quelqu'un de ses successeurs, aura chargé postérieurement des élèves de ces maîtres, de peindre dans l'intérieur du portique les évènemens principaux de la vie et du martyre de Ste Cécile, de son frère et de son époux. Ces peintures remplissent la troisième partie de la planche, dans un ordre semblable à celui où elles étaient rangées sur les murs de ce portique. J'ai donné là-dessus tous les détails nécessaires dans la Table des planches.

J'y indique aussi les sujets et l'origine des peintures gravées dans la partie supérieure. La première, N° 1, est antérieure à celles de Ste Cécile; la seconde, N° 2, est à-peu-près du même tems. Toutes deux décèlent un pinceau d'une Ecole Grecque, et la certitude sera complète à cet égard, si on les compare avec le tableau purement grec que je viens de citer.

Pl. LXXXV.
[illegible]

Le tableau gravé sur la planche LXXXV est d'un style fort inférieur à celui des peintures des planches précédentes. Les caractères des inscriptions grecques qu'on y remarque, doivent le faire croire du XIe ou du XIIe siècle.

Le Christ est assis avec assez de majesté, sur une espèce de trône; mais les deux apôtres debout à côté de lui, sont dans une attitude roide et insignifiante, défaut que nous aurons trop souvent occasion de remarquer dans d'autres productions, même des âges suivans.

Les couleurs sont appliquées sans intelligence sur un fond d'or: la draperie du Christ est verte, d'une teinte qui approche de l'azur; le manteau de St Pierre est d'un jaune rougeâtre. Le pinceau, qui ne procède que par hachures, n'a rien de moelleux, ni dans les draperies, ni dans les carnations.

La tête de St Pierre et la main du Christ ont été calquées sur les originaux. J'ai voulu montrer par-là le caractère du dessin, qui est dur et sec, sur-tout dans les articulations informes des doigts, avec des prétentions à la connaissance de l'anatomie.

Pl. LXXXVI.
[illegible]

Ces prétentions sont encore plus visibles dans la figure gravée sur la planche LXXXVI, d'après un tableau du XIIe siècle, qui représente St Antoine, abbé.

Les muscles du visage sont tracés en noir, et les contours en sont très ressentis. Les masses en sont indiquées par des intervalles laissés en clair. Les fibres desséchées et tirées ressemblent à des cordes; les cheveux et les poils de la barbe sont comptés comme des fils.

La manière dont cette figure est gravée d'après un calque, en donnera une idée exacte.

On peut y reconnaître au surplus que cette vieille Ecole Grecque n'était pas entièrement dépourvue de connaissances anatomiques. Il ne lui a manqué que l'art de les cacher: reproche adressé quelquefois, depuis le renouvellement, à deux maîtres qui se sont montrés profondément instruits dans cette connaissance du corps humain.

Ce tableau est sur bois, et parfaitement conservé. Le bois est recouvert d'un enduit de plâtre fin, d'une ligne d'épaisseur, et sur le plâtre est une couche d'or. Les couleurs sont en détrempe, unies, et mises non par touches, mais par hachures. Des traits larges, comptés et profonds, marquent les ombres et les plis, ainsi que les passages d'une draperie à l'autre, comme dans la niellure. Le manteau de l'abbé est rouge; l'habillement de dessous est vert, ainsi que la partie qui couvre les épaules. Les lumières et les couleurs locales ne présentent ni demi-teintes ni reflets.

Pl. LXXXVII.
Madone grecque, peinture en détrempe, sur bois.
XIIIe siècle

Il faut placer vers des tems inférieurs, c'est-à-dire, vers la fin du XIIe siècle ou le commencement du XIIIe, le tableau gravé sur la planche LXXXVII. On y voit une de ces images de la Vierge, attribuées à St Luc, qui, après la prise de Constantinople par les croisés, en 1204, furent apportées

en très grande quantité de l'Orient en Italie, et qui ont toujours été l'objet d'une grande vénération, tant dans l'église latine que dans l'église grecque.

C'était une image semblable à celle-ci, que les généraux grecs, vers les derniers tems de l'empire, faisaient porter à la tête de leurs armées, pour qu'elle en fût *la Conductrice;* et c'est ce même titre qui a été donné à la Vierge sur le tableau que nous examinons, ainsi qu'on le voit dans l'inscription malgré son inexactitude.

L'empereur Alexis Ducas, surnommé Murtzuphle, s'étant laissé enlever un étendart de ce genre, dans une rencontre avec les Latins, sous les murs de Constantinople, désespéra de la conservation de son trône et de sa vie, et il perdit en effet l'un et l'autre dans la même année.

Les peintres grecs de cet âge étaient plus attachés au texte sacré, qui dit, *Nigra sum, sed formosa,* qu'au précepte de l'antique Ecole Grecque, qui exigeait que toutes les figures, et sur-tout celles des êtres divins, fussent belles. Cette tête de la Vierge est aussi loin de la beauté qu'il soit possible. On y voit tant de défauts, qu'elle pourrait suffire pour montrer le dernier terme de la décadence où tomba l'Ecole Grecque (*a*). Un teint absolument noir, des yeux très ouverts et un peu hagards, des lèvres serrées l'une contre l'autre, un nez et des joues d'une longueur démesurée, un menton trop court, des mains longues et étroites, des doigts affilés, des contours lourds, marqués par un trait grossier, tels en sont les principaux caractères. Les plis des draperies sont indiqués par des lignes dures et tranchantes; les teintes y sont appliquées par des hachures en tout sens. Les couleurs sont entières, noirâtres ou d'un rouge mêlé de jaune.

Malheureusement ce furent des peintures plus ou moins semblables à celle-ci, qui devinrent les guides des artistes, soit parcequ'ils n'en connaissaient point de meilleures, soit parceque la dévotion ne permettait pas de s'écarter de ces types regardés comme sacrés.

Toutefois, pour être juste, il faut convenir qu'aux époques auxquelles l'Art fut totalement anéanti par-tout ailleurs, ou lorsqu'il n'enfanta plus que des productions monstrueuses, et à compter du IV[e] et du V[e] siècle, il ne cessa point de conserver dans la Grèce un vague souvenir des principes sur lesquels il y avait été fondé, et qui avaient fait sa gloire pendant si long-tems, et qu'il y a montré constamment, dans le dessin quelques restes des belles formes, dans l'ordonnance une louable conformité avec les règles suivies par les anciens.

C'est plutôt par excès que par défaut que péchaient les artistes grecs dans les siècles d'ignorance. Ces yeux, dont le regard semble exprimer l'étonnement, occupaient toujours un grand et bel enchâssement; ces proportions exagérées des joues et du nez participaient à un caractère noble; ces plis droits et minces, qui se prolongeaient sur les draperies, partaient de haut, et se terminaient avec dignité. On ne peut nier non plus que l'attitude ou le mouvement des figures n'eût encore quelque chose du grandiose antique: tels sont le Josué arrêtant le soleil, de la planche XXX; l'Isaïe et la Nuit de la planche XLVI: les compagnons de S[t] Ephrem, de la planche LXXXII.

Quand la monotonie n'est pas commandée par l'esprit religieux du sujet, la composition présente encore un juste sentiment des convenances. Je puis citer les allocutions de Josué, planche XXVIII; les funérailles de S[t] Ephrem, planche LXXXII, et la danse des filles des Hebreux, planche XLII, où l'on voit une grâce naïve.

Ces restes de l'ancienne perfection seront utiles à l'Art, lorsque à sa renaissance il fera successivement de nouveaux progrès. Continuons d'en faire la recherche et de les examiner, au milieu des erreurs que nous verrons encore se reproduire sur quelques unes des planches suivantes.

(*a*) *Maniera di maestri Greci, occhi spiritati, mani aperte, in punta di piedi.* Vasari, *Proem delle vite*, tom. I.

Figure senza proporzione, senza dissegno, e senza colorito, senz'ombre, senz'attitudine, senza scorti, e senza varietà, senza invenzione o componimento . . . . un nero profilo, con occhi grandi e spaventozi, piedi ritti in punta, e mani aguzze, con una durezza più che di sasso. Baldinucci, *Notizie*, etc. tom. I, pag. 163.

Una linea oscura contorna i profili delle membra.— Tratti angolosi, e regolari per le pieghe secche, e senza rilievo; un color di oscura filiggine, nero e rossastro, giallo opaco, le distinguono, occhi molto aperti, pupilla grandi, ma distaccate della palpebra inferiore, bocca stretta, non ben segnata, mascella molto larga et piena, naso adunco sulle cima.— Dita delle mani, lunghe, secche, ad aguzze sulla cima. Tinta delle carni, giallo fosco, color d'olivo Morrona, *Pisa illustrata*, tom. II, cap. 3.

Pl. LXXXVIII
La Présentation, peinture à détrempe, sur bois.
XIIIe siècl

Le peintre Jean, qui a signé le tableau de la présentation du Christ au temple, gravé sur la planche LXXXVIII, ne montre pas plus de connaissance des formes que l'auteur du tableau précédent, ce qui place cet ouvrage à la même date.

Les attitudes ont peu d'expression, ou une expression ridicule. La tête de la Vierge est en petit d'un dessin aussi défectueux que celle de la grande Madone.

Mais on peut louer l'artiste, quant à la composition, d'avoir réuni toutes les circonstances de l'action, en faisant assister à la cérémonie S[t] Siméon et la prophétesse Anne, conformément au texte de l'évangile de S[t] Luc. Ce mérite, dans une partie principale de l'Art, serait digne d'un meilleur tems.

Pl. LXXXIX [illegible]

La Peinture, à cette époque de décadence, ne pouvait sortir de l'état de froideur où nous venons de la voir, sans se précipiter dans l'état contraire : c'est ce qui est arrivé au peintre grec qui a voulu exprimer la douleur de la mère de pitié, dans le tableau gravé sur la planche LXXXIX.

L'expression du visage, les proportions, la distinction des muscles, tout n'est qu'une sorte de caricature. Le coloris des chairs est brun, sec et sans relief. La draperie de la Vierge est lourde. Des lignes noires marquent les creux des plis.

Pl. XC [illegible]

On retrouve à-peu-près les mêmes défauts dans le tableau grec, gravé sur la planche XC, qui paraît du même tems.

Nulle correction dans le dessin, soit des figures d'hommes, soit des chevaux; point d'expression dans les têtes, des regards vagues, des formes monotones. Les couleurs sont appliquées sans dégradation, sur un fond d'or; les teintes, généralement brunes, sont rehaussées en quelques endroits par des clairs distribués au hasard, au moyen de hachures d'un pinceau fin, mais sec et dur.

Quoique la composition manque de naturel et de vraisemblance, l'image de deux guerriers marchant sous la protection d'une main céleste, richement vêtus, armés et montés superbement, et gravissant une roche escarpée, un mouvement animé, des détails magnifiques, appellent l'attention, et offrent encore un exemple de cet ancien grandiose, dont l'Ecole Grecque conservait le souvenir.

Pl. XCI
Triptyque [illegible] de peintures en [illegible]
XIII [illegible]

Les nombreuses figures du triptyque grec, représenté sous le N° XCI, donnent lieu à des observations semblables (*a*). Les différentes parties en sont disposées sur la planche, de manière à faire connaître sa structure singulière, et la place des différens ornemens, tant au-dedans qu'au-dehors

On ne peut méconnaître dans la gravure désignée par le N° 7, l'assemblée du concile de Nicée, où Arius fut condamné sous les yeux de l'empereur Constantin. Les figures des Pères du concile, revêtus de leurs habits pontificaux, présentent une suite de personnages vénérables. Mais on y remarque aussi, dans les traits du visage et dans les mains, un dessin incorrect, rude et sec, dans

(*a*) Un *triptyque*, comme l'indique ce mot, est un tableau composé de trois parties. Celle du milieu, qui est la principale, est accompagnée de deux autres, qui se replient et la recouvrent.

Ces trois parties sont peintes sur les faces antérieure et postérieure, de sorte que dans quelque état que se trouve le triptyque, ouvert ou fermé, il présente toujours quelque objet pieux à la vénération et au culte.

Cette espèce de reliquaire, est un objet de grande dévotion chez les peuples de l'Église grecque moderne, et sur-tout de la part de ceux qui suivent le rit appelé *gréco-moscovite*.

Les triptyques sont assez communs chez les Flamands et les Belges catholiques. Il y en a d'assez petits pour être portés, suspendus au cou: tel est celui dont je parle dans une note ci-après, au sujet de la planche XCIII.

Quant à ceux qui se plaçaient sur les autels, ils peuvent tirer leur origine, ainsi que les tableaux de ce genre qui n'ont que deux parties, des diptyques d'ivoire, employés anciennement dans les églises chrétiennes, comme une sorte de monumens funéraires, pour renfermer le catalogue des personnages pieux dont on vouloit rappeler le souvenir aux fidèles.

Ces mêmes triptyques ont pris dans la suite une forme pyramidale, demi-circulaire ou carrée; on les a couverts de peintures sous toutes les faces, et on les a placés, isolés, sur les autels, pour que les peintures fussent visibles de tous côtés.

Ils ont été successivement réduits à une seule pièce, plate, qui conservait les traces de son origine primitive, mais qui n'était peinte que d'un seul côté, jusqu'à ce que enfin ils sont devenus de véritables tableaux d'autels.

les plis des draperies, de la monotonie et de la roideur. On y voit en un mot tous les défauts qui déparent les autres peintures que nous venons d'examiner. Les incorrections sont moins frappantes dans les objets gravés en petit; mais j'ai fait calquer la figure de la Vierge et celle du Christ sur les originaux, ce qui donnera le moyen d'apprécier le style avec plus d'assurance.

ECOLE GRECQUE ETABLIE EN ITALIE.

XIe, XIIIe SIECLES.

Pl. XCII.
P[illegible]uture en détrempe, sur bois, exécutée [illegible] dans le style [illegible]
XII[illegible] ou XIII[illegible] siècle

On sait ce qu'une fraction d'un peuple transplantée hors de son pays natal, soit par les suites d'une conquête, soit en forme de colonie, éprouve de changement et d'altération sous différens rapports.

Ces nuances sont facilement apperçues dans les arts, si l'on compare les ouvrages exécutés dans la mère patrie avec les productions des artistes transplantés ailleurs. On en trouvera ici un exemple, en rapprochant les six planches précédentes de celles qui portent les N° XCII et XCIII, dont les originaux sont à-peu-près du même tems.

Les peintures de ces dernières sont l'ouvrage de deux maitres, dont l'un parait être un descendant de l'autre. Tous deux se disent Grecs, et tous deux travaillaient à Otrante (*a*), ville du royaume de Naples, de fondation grecque, habitée encore aujourd'hui, ainsi que les environs, par des familles d'origine grecque, et qui parlent la langue des Grecs; de manière que ces deux monumens remplissent toutes les conditions qui caractérisent les productions des Ecoles Grecques, établies en Italie.

Dans la première, le dessin des mains et des pieds, tant de l'une que de l'autre figure, n'annonce guère plus de savoir que celui des tableaux que nous avons déja si justement critiqués sous ce rapport. Le peintre n'a pas entièrement perdu de vue les caractères de l'Ecole Nationale. Le Christ, d'une stature très élevée, présente un aspect majestueux; sa draperie est noblement disposée; l'air avec lequel il reçoit le tendre hommage de Madeleine, est plein de bonté; mais d'un autre côté, la tête, la draperie, la pose de la penitente, annoncent à peine le souvenir de cette Ecole maternelle, et manifestent le caractère du pays où l'artiste avait fixé sa demeure.

Pl. XCIII.
[illegible]

Les vices de cette peinture, accrus apparemment par un plus long séjour de la génération des peintres sur une terre étrangère, sont encore plus sensibles dans celle du N° XCIII.

Les costumes de Ste Elisabeth, de la Vierge et de St Joseph, sont purement grecs, au point qu'on peut reconnaître dans les deux premières figures celui des femmes grecques d'aujourd'hui, tandis que celui des jeunes filles qui accompagnent ces saints personnages, est conforme aux usages italiens.

Le style a même, dans cette partie, un tel rapport avec la manière des maitres italiens, qui *grécisaient* dans le XIVe siècle et jusque dans le XVe, qu'il serait possible de croire cette peinture de cet âge, et par conséquent de prolonger jusqu'alors l'existence d'une Ecole Grecque, ou d'une Ecole imitant les Grecs, dans la ville d'Otrante (*b*).

(*a*) Cette ville, l'antique *Hydruntum*, est située sur la mer Adriatique, dans la plus grande proximité du continent de la Grèce, dont elle n'est séparée que par un canal de 36 milles. Ancienne colonie grecque, passée sous la domination des Romains, puis conquise par les Turcs, elle a été reprise sur eux par le duc de Calabre, depuis, Alphonse II, roi de Naples, en 1481, et elle est aujourd'hui la capitale de la province qui en reçoit le nom.

(*b*) Le hasard m'a procuré des preuves de ce que j'avance, en me montrant qu'il existait à cette époque, à Otrante, une école italienne associée à une école grecque, à laquelle elle devait peut-être sa formation.

Cette preuve résulte d'un triptyque de forme arrondie, de petite proportion, et du genre de ceux qu'on portait dans la poche ou suspendus au cou. Il offre dans la partie intérieure du milieu, et dans une bordure dorée, des images de la Vierge et de l'enfant Jésus, d'un faire grec, accompagnées de lettres latines.

Sur le volet, à droite, est St Jérôme, aux pieds d'un crucifix, et sur le volet gauche, St Jean-Baptiste, dont le nom est écrit en latin

Au dos de ce second volet, est St François de Paule, et son nom est écrit dans la même langue

Au revers de l'image de St Jérôme est le monograme du Christ, dans un cercle rayonnant, et au dos de la portion du milieu, se lit l'inscription suivante

[illegible]

Pl. XCIV et XCV
Peintures à fresque, de l'église de S[t] Urbain, à la Caffarella, près de Rome, ouvrage d'une École Grecque établie à Rome.
XV[e] siècle.

Le *Tableau historique* que j'ai donné de l'état civil, politique et littéraire de la Grèce et de l'Italie, aux époques de la décadence et du rétablissement de l'Art, a fait connaître les circonstances qui ont perpétué ces Ecoles, à Venise, à Pise, à Sienne et à Florence.

Il était pareillement impossible que le goût des lettres et des arts dont Bologne a été le centre de très bonne heure et même dans le moyen âge, n'y attirât point, avec les savans émigrés de la Grèce, des artistes du même pays, et qu'ils n'y fondassent pas des Ecoles.

Deux peintures à fresque qui se voient encore sur l'intérieur des murs de l'église de S[t] Etienne de cette ville, en sont évidemment des productions. D'un côté de l'église est le crucifiement, et de l'autre, Jésus-Christ portant sa croix, accompagné des saintes Femmes.

J'ai placé la gravure de cette dernière composition, au bas de la planche LXXXIX, au-dessous d'un tableau dont l'origine grecque n'est pas douteuse, afin de constater par ce rapprochement l'identité de son origine, et même l'égalité de l'âge.

Ces deux sujets, dont l'idée seule inspire le respect et la vénération, sont bien loin d'être traités d'une manière conforme à leur caractère noble et touchant. Les contorsions des figures du second tableau, et l'expression exagérée du premier, nous montrent une imitation d'une manière ancienne corrompue par le tems, et ne peuvent s'attribuer qu'à un peintre grec, ou à un Italien, élève de ces Grecs entre les mains desquels l'Art avait déja considérablement dégénéré.

En effet, la tradition et les historiens du pays, et entre autres Malvasia, dans sa *Felsina pittrice* (tom. I, part. I, pag. 7), placent ce tableau sous la date du XII[e] siècle, et désignent l'auteur par les lettres latines P. F., probablement initiales des noms d'un artiste latin, instruit dans une Ecole Grecque.

Les travaux de mosaïque exécutés à Rome par des maîtres grecs, pour la décoration des églises les plus anciennes et les plus célèbres, jusque dans le XIII[e] siècle et même au-delà, avaient nécessairement occasionné dans cette ville l'établissement de plusieurs Ecoles Grecques. C'est à ces Ecoles que nous devons la plupart des peintures à fresque, exécutées sur les murs de ces églises, et dans les monastères auxquels elles appartiennent.

Parmi les ouvrages de ce genre, conservés jusqu'aujourd'hui, les plus remarquables sont ceux de l'église de S[t] Urbain, à *la Caffarella*, près de la fontaine de la nymphe Egérie, qui portent une date du XI[e] siècle.

J'ai fait graver ces peintures sur les planches XCIV et XCV. Elles représentent des traits de la vie et de la passion de Jésus-Christ, de la vie de S[t] Urbain et de plusieurs autres saints et saintes.

On conçoit facilement que ces Ecoles Grecques établies à Rome ne pouvaient pas conserver longtems leur style primitif, et que l'altération devait être encore plus considérable, lorsqu'elles passaient des maîtres grecs qui les avaient fondées, dans les mains de leurs élèves, grecs ou italiens. Ces derniers sur-tout associaient inévitablement au style étranger qu'ils cherchaient à s'approprier, la manière des Ecoles indigènes, et aux usages de leurs maîtres des usages nationaux (*a*).

La composition, le dessin, le mouvement des figures, et le jet des draperies, des peintures que nous examinons en ce moment, si l'on veut se ressouvenir de la disposition et du style des tableaux purement grecs dont nous avons déja parlé, mettront cette vérité dans tout son jour.

Pl. XCVI.
Peintures à fresque, de la basilique de S[t] Paul, hors des murs, près de Rome; ouvrage d'une Ecole grecque, établie à Rome.
XI[e] siècle.

Les peintures qui ornent les murs intérieurs de la basilique de S[t] Paul, observées attentivement et soumises aux mêmes comparaisons, justifieront pareillement notre assertion (*b*).

DIRVNTO PINXIT IN HOTRANTO.

Ce triptyque est parvenu trop tard dans ma collection, pour qu'il m'ait été possible de le faire graver sur une des planches de cet ouvrage.

(*a*) Une des preuves, peu considérable en elle-même, mais assez claire, que les peintures de cette planche, sont dues à des peintres grecs, établis depuis quelques tems en Italie, ou à des peintres italiens, se fait remarquer dans la forme de l'instrument dont se sert le soldat qui présente au Christ l'éponge trempée de vinaigre. On se sert encore aujourd'hui de cet instrument, à Rome, pendant le carnaval, pour faire parvenir des fleurs aux femmes placées aux fenêtres.

(*b*) Les notices particulières des peintures gravées sur ces trois dernières planches, ont été reportées dans la *Table des Planches*, afin de ne pas interrompre le fil de l'histoire: on peut les y consulter, pag. 116 et 117.

ÉCOLE PUREMENT ITALIENNE
XIe, XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

Pour rendre ces comparaisons plus faciles, et pour démontrer en quoi le style des Ecoles Grecques établies en Italie dégénérait sous le pinceau des artistes italiens, et comment enfin il se rapprochait de la manière propre aux peintres nés en Italie, il aurait fallu pouvoir réunir aux peintures que j'ai publiées d'après des manuscrits latins, beaucoup d'autres ouvrages de genres différens; mais je dois avouer que je me suis donné sans succès des peines infinies pour retrouver des monumens de quelque importance des XI[e] et XII[e] siècles, et que j'ai eu souvent à regretter une perte de tems considérable. Je puis assurer que la plupart des peintures citées par les historiens de Florence, de Sienne, de Bologne, de Venise, de Naples et de la Lombardie, que ces madones, ces crucifix, ces *ex-voto*, dont les peintres couvrirent pendant trois siècles les coins des rues, les oratoires, les cloîtres des monasteres, et les murs des vieilles églises, sur-tout dans les parties souterraines, sont aujourd'hui effacées par le tems ou défigurées par les retouches maladroites, quelquefois insidieuses, de quelques artistes dont le patriotisme a été trop zélé; de sorte qu'on n'en peut rien conclure de certain, ni sur les dates, souvent controuvées, ni sur le dessin ou sur la couleur; et il suit de là qu'on ne saurait y puiser des preuves authentiques et convenables à une histoire qui doit être entièrement fondée sur des monumens.

Cependant, pour satisfaire autant qu'il serait en moi aux desirs des curieux, j'ai réuni sur la planche XCVII quelques fragmens de cette espèce.

Pl. XCVII
Diverses peintures du XI[e] siècle, et antérieures. Ecoles purement Italiennes.

Les peintures des N° 2 et 3 se voient encore sur les murs intérieurs du portique ou de la porte principale du monastère de l'abbaye des S[ts] Vincent et Anastase, aux Trois-Fontaines, près de Rome, dont le N° 1 donne une idée générale. On peut croire ces peintures du IX[e] ou du X[e] siècle, attendu qu'elles représentent différentes actions de Charlemagne, ainsi que des vues des terres et des châteaux que ce prince assigna pour dotation à ce monastère, et dont les noms se trouvent écrits au bas des tableaux.

Les sujets des quatre numéro suivans sont pris dans les fonctions habituelles des moines; on y voit la célébration de la messe, la cérémonie des funérailles, le travail de la terre, etc. Ces peintures se trouvent dans un très ancien cloître de ce monastère (*a*), dont la réédification est due en partie à Innocent II, et date du commencement du XIII[e] siècle, ce qui les fait croire du même tems. Je les ai fait graver il y a vingt-cinq ans; elles ont encore été endommagées depuis cette époque, et sont aujourd'hui presque entièrement effacées.

Elles prouvent une ignorance absolue dans toutes les parties de l'Art et sur-tout dans le dessin, lequel n'accuse ni les formes du corps ni celles des draperies. L'action seule y est grossièrement retracée : on pourrait dire que la composition montre tout et n'exprime rien.

La figure de S[t] Pierre, N° 9, sans avoir plus d'expression, annonce, dans l'Ecole de Sienne, dès le XII[e] siècle, une plus grande connaissance du dessin.

L'*Ecce homo*, N° 10, a été peint par un Guido, de Bologne, dit l'*Antichissimo*, que Malvasia croit du XII[e] siècle

Le N° 11 reproduit de misérables restes trouvés à Véronne, dans un souterrain pratiqué au milieu

(*a*) Mabillon parle de ces peintures en ces termes: *In claustro infirmorum variæ . . . . . picturæ, in quibus antiquus habitus Cisterciensium exhibetur. — Depicti monachi, et conversi laborantes. — In eodem claustro Kalendarium Festorum quæ per totum annum in ordine celebrari olim mos erat, item depictum est: picturæ utræque annos quadragintos excedunt. Iter Italicum*, t. I, p. 140.

Le calendrier qu'il cite était déja tellement effacé lorsque j'en ai fait dessiner les peintures, qu'il m'a été impossible d'en donner aucune notion, quoique ce travail n'eût pas été sans intérêt, à cause des tems auxquels il se serait rapporté.

Le style des peintures m'a paru devoir être antérieur, peut-être de plus d'un siècle, à l'age que Mabillon leur assigne.

du tuf, parmi beaucoup d'autres peintures de la vieille Ecole Grecque, citées par Maffei (*Verona illustrata,* tom. III, pag. 100), et que j'ai dessinées, en les jugeant une production d'une très ancienne Ecole Italienne.

Le N° 12 est un S[t] François peint par un maître de Lucques, du commencement du XIII[e] siècle. J'ai fait graver ce tableau d'après une copie fidèle qui se voit à Rome. La figure est sans mouvement.

Sous le N° 13 est une de ces peintures que des documens et des rapprochemens historiques font placer au XII[e] siècle, et qu'on regarde avec raison comme des productions de l'Ecole Italienne, quoiqu'elles se rapprochent du faire grec.

Les trois tableaux qui terminent cette planche proviennent des Ecoles Florentine, Romaine et Napolitaine, et sont dus à des maîtres qui vivaient dans les premières années du XIII[e] siècle. Ils nous montrent quel était alors le style de ces Ecoles nationales, quand elles n'empruntaient rien de l'Ecole Grecque.

Je ne multiplierai pas davantage les exemples de ce genre: en voilà assez pour ce qu'exige l'histoire d'un tems si obscur. Aller au-delà, ce serait tomber dans le défaut appelé par un auteur, qui pour cette fois n'exagère point, *Insectologia pittorica.*

Pl. XCVIII.
Peintures à fresque, du portique de l'église des Trois-Fontaines. École purement Italienne.
XIII[e] siècle.

La planche XCVIII va satisfaire la curiosité plus amplement et d'une manière plus sensible, relativement aux premières années du XIII[e] siècle.

Les peintures qu'elle représente furent exécutées sous le pontificat d'Honorius III, vers l'an 1216, sur l'intérieur du portique de l'église des S[ts] Vincent et Anastase, à l'abbaye des Trois-Fontaines, près de Rome, que ce pape avait fait rétablir.

Elles sont toutes relatives à la vie, au martyre et au culte des deux saints titulaires.

J'ai marqué par des lettres de renvoi, sur la représentation de l'intérieur du portique, la place que chaque tableau y occupait autrefois; et ces lettres, reportées sur les gravures et sur la *Table des planches*, indiquent les sujets des compositions.

La simplicité que l'Art apportait alors dans ses ouvrages, ou plutôt le défaut de ses moyens, se fait également reconnaître dans l'ordonnance, dans l'action et le dessin des figures, dans les draperies, dans les sites et dans les fabriques. Sous tous ces rapports, ces tableaux sont ce que j'ai trouvé de plus propre à justifier les remarques que j'ai déja faites sur l'état de l'Art, dans cet âge et dans les lieux où l'on pratiquait à la fois la peinture italienne et la peinture grecque.

C'est du style de l'une et de l'autre que se forma celui de notre Ecole mixte, annoncée ci-dessus dans les observations générales qui précèdent l'explication de la planche LXXXII. Je vais donner, dans les quatorze planches suivantes, des témoignages multipliés du style de cette Ecole.

ECOLE MIXTE, GRÉCO-ITALIENNE.

XII[e] ET XIII[e] SIECLES.

Pl. XCIX.
Peintures à fresque, de l'église de S[t] Laurent hors des murs de Rome. École Gréco-Italienne.
XII[e] siècle.

On en voit d'abord un exemple remarquable dans les peintures gravées sur la planche XCIX. Ce sont celles qui furent exécutées, pour la plupart, sous Honorius III, dans le portique de l'église S[t] Laurent, ou dans l'église même, sur les murs voisins de la porte. Quelques unes seulement pourraient peut-être dater des premières années qui suivirent ce pape.

On voit dans la planche XXVII de l'*Architecture* les grands changemens qu'il ordonna dans cette basilique, opérations, il faut le dire, plus utiles à l'édification des fidèles qu'au rétablissement du goût. La reconnaissance plaça sur la façade son portrait en mosaïque. Je l'ai fait graver sur la planche XVIII, N° 11. Le style annonce une Ecole Italienne: il est inférieur à celui des trois figures du N° 10, placées immédiatement au-dessus, qui sont l'ouvrage d'une main grecque.

Honorius III fit exécuter des travaux beaucoup plus considérables en ce genre, pour décorer l'intérieur de la tribune de St Paul hors des murs de Rome, dont Ciaconius a donné des gravures dans la vie de ce pontife.

Ces ouvrages sont dus à des maîtres grecs, ou à ceux de leurs meilleurs élèves qu'il y eût alors à Rome, et parmi lesquels on comptait sans doute beaucoup d'Italiens.

Il n'est pas étonnant que la manière de chacune des deux Ecoles s'y trouve mêlée, tellement que sans méconnaître ni l'une ni l'autre on ne puisse dire si l'une des deux a dominé.

Nos lecteurs ont trop bien contracté sans doute l'habitude de juger, par les exemples déja placés sous leurs yeux, et trop d'exemples doivent encore éclairer leur goût, pour qu'il soit nécessaire d'appeler leur attention sur ce sujet. C'est dans l'invention et dans l'ordonnance que cette manière mixte est principalement reconnaissable, d'autant qu'effacés par le tems, ou changés presque entièrement par des retouches multipliées, les contours des figures ont été considérablement altérés. On s'en appercevra sur celles que j'ai fait graver en grand, sur les côtés de la planche. Il a fallu presque en deviner les traits; et, dans ce travail, le dessin a perdu son premier caractère, et s'est trouvé nécessairement amélioré.

Pl. C.
Peintures à fresque, de Subiaco. Ecole Greco-Italienne, XIIe et XIIIe siècles.

Le mélange de ces deux manières produisait des résultats plus vicieux encore dans les provinces que dans la capitale.

La planche C présente des productions de ce genre, que j'ai décrites dans la Table des planches. Elles se trouvent dans une des églises de l'hospice de l'abbaye de *Subiaco*, sous le titre *del Sagro Speco*, dont je fais connaître l'architecture dans la planche XXXV, de la partie de mon ouvrage destinée à ce genre de monumens.

Elles y ont été exécutées dans les premières années du XIIIe siècle, sous les papes Innocent III, Honorius III et Grégoire IX. Ce qui appartient à chacune des deux Ecoles s'y reconnait facilement.

Pl. CI.
Peintures à fresque, de la chapelle de S Silvestre, près de l'église de *Santi-Quatro Coronati*, à Rome. Ecole Greco-Italienne XIIIe siecle

Il en est de même des peintures de la planche CI, qui datent de la même époque.

La première partie est une allocution du Christ, semblable à toutes celles que nous avons déja vues, et bien évidemment de style grec; ce dont le caractère des deux têtes calquées sur l'original, donnera une démonstration complète.

Les trois bandes placées au-dessous de celle-là, et dont les sujets sont puisés dans la vie de l'empereur Constantin, offrent une manière qui participe de celles des deux Ecoles.

Les six figures à mi-corps gravées au bas de la planche, incontestablement grecques si l'on considère le dessin et les costumes, rentrent, par les inscriptions qui les accompagnent, dans la classe des ouvrages latins, et nous montrent ainsi ce que l'association des deux Ecoles pouvait avoir de plus bizarre.

Le tableau du crucifiement nous donne encore une inscription latine, au bas d'un ouvrage ou se reconnaissent aussi les deux manières. La date de ce tableau le place au milieu du XIIIe siècle.

ÉCOLE D'IMITATION.

Pl. CII
Peintures à fresque, executees a Assise, par Giunta de Pise imitation du style grec. XIIIe siecle.

Le moment où cette Ecole se forme est celui où les artistes commençaient à reconnaître toutes les difficultés qu'il fallait surmonter, pour ramener l'Art à de meilleurs principes.

Assez avancés pour s'appercevoir de ce qui manquait à leur style et à celui des peintures grecques dont nous avons vu la difformité, ils avaient en même tems senti qu'il n'était pas impossible de choisir des modèles utiles parmi ces productions grecques, qui s'étaient multipliées dans les diverses contrées de l'Italie. Leur attention pouvait en effet se porter avec fruit sur les mosaïques exécutées

par les Grecs jusqu'au IX[e] et au X[e] siècle. Ils pouvaient étudier parmi les peintures des manuscrits, celles du Ménologe grec (pl. XXXII et XXXIII) et celle du ravissement d'Isaïe (pl. XLVI); parmi les tableaux en grand, celui de S[t] Ephrem (pl. LXXXII), et entre les fresques celles du portique de S[te] Cécile (pl. LXXXIV).

Ils voyaient dans ces divers ouvrages, et du moins dans les attitudes et dans les draperies, quelques restes de la manière antique; et, malgré les incorrections du dessin, le tout ensemble avait encore une sorte de noblesse et de grandiose.

Dans les lambeaux d'une vieille étoffe où brillaient des fils d'or, on en trouve toujours quelques parcelles; tels étaient les ouvrages de l'art grec.

Ce fut encore parmi les Pisans, restaurateurs et de l'Architecture et de la Sculpture, que naquit un maître heureusement doué des talens nécessaires dans l'art de peindre.

Giunta, après avoir observé d'un œil intelligent les parties dignes d'estime dans l'art des Grecs modernes, se rendit capable de les surpasser et de s'élever au-dessus de tous ses contemporains, et il fit luire le premier rayon du jour qui allait éclairer l'Europe.

On ne connait avec précision ni l'année de sa naissance, ni celle de sa mort. Mais, suivant l'opinion de différens écrivains, et d'après les travaux cités par un amateur studieux, et zélé pour la gloire de sa patrie, l'auteur de la *Pisa illustrata*, on peut croire qu'il naquit dans les premières années du XIII[e] siècle, ou même qu'il peignait déja à cette époque.

La planche CII offre les principaux ouvrages qu'on lui attribue dans la célèbre église de S[t] François, à Assise.

On y distingue le tableau du crucifiement, N° 4. La composition est recommandable non seulement par sa richesse, mais encore par une sorte de grandeur dans les idées. Des êtres divins et des créatures mortelles y sont réunis, pour contempler le grand acte de la rédemption du genre humain. Un caractère digne du sujet ennoblit les têtes des apôtres et des disciples placés près de la croix. Le christ est attaché à l'arbre saint avec quatre clous, par une imitation de l'usage adopté chez les peintres grecs. Il pose ses pieds sur un support, *in suppedaneo*, comme les divinités du premier ordre, dans les ouvrages de l'antique Grèce. Cet attribut a été donné au Christ par les Grecs du Bas-Empire, et ensuite par les Italiens leurs élèves ou leurs imitateurs.

C'est aussi par une imitation des Grecs du moyen âge, que les anges sont vêtus: dans les beaux tems, les Génies laissaient voir leurs formes à découvert. Ces êtres célestes présentent ici une autre singularité: leur figure se termine sans que rien indique sous leurs vêtemens aucune partie des extrémités du corps: elle finit, comme dit Vasari, *in aria*.

Cette forme particulière ne se retrouve point dans un autre tableau que j'ai fait graver au-dessus de celui-là, N° 3, et qui présente assez d'intérêt, tant par le sujet que par la manière dont il est traité. Les formes des anges y sont entièrement semblables au corps humain. Ils accompagnent la Vierge, qui arrive auprès de son divin fils. Les apôtres, les disciples et un grand nombre de fideles, environnent le tombeau, et paraissent saisis d'étonnement.

Mais si dans la composition se retrouve quelque souvenir des grandes idées de l'Ecole Grecque antique, il n'en est pas de même du dessin. Les têtes et les draperies exceptées, rien n'indique le moindre savoir; il n'y a nulle correction dans les contours, et l'expression ne présente que des caricatures, comme on peut le voir dans les deux têtes dessinéesen grand, N° 5 et 6, dans les figures de Simon le magicien tombant du haut des cieux, et dans celles des démons qui le précipitent.

Le coloris encore plus dépourvu d'art que les autres parties de l'ouvrage, paraît n'avoir consisté que dans des teintes alternativement jaunâtres et rougeâtres, placées sur un fond généralement obscur, pour figurer les chairs et les draperies, sans union et sans dégradation.

Si Giunta eût eu le bonheur de voir des productions de la peinture antique des Grecs, comme Nicolas Pisan eut celui d'observer des restes de leur sculpture, la régénération de l'art de peindre eût été un des fruits de son talent, comme les premiers succès du ciseau moderne sont dus au génie de son illustre compatriote. Mais, privé de ce secours, n'ayant pour objets de comparaisons que

des productions informes, il demeura borné à l'imitation de ces modèles dégénérés. L'Art toutefois s'améliora dans ses mains, et la réputation dont il jouit, en augmentant le nombre des artistes, fit naître une émulation dont les fruits ne tardèrent pas à éclore. C'est ce dont les planches suivantes vont donner des preuves incontestables.

Pl. CIII

Miniatures d'un manuscrit latin, exécutées par un peintre italien, élevé d'une Ecole Grecque.

XII[e] ou XIII[e] siècle.

A la première vue de celle qui porte le N° CIII, on ne peut douter que la plupart des peintures qu'elle représente, ne soient l'ouvrage d'un peintre italien, élève d'une Ecole Grecque établie en Italie.

Le tableau distingué par le N° 1 est puisé seul dans un manuscrit grec du IX[e] ou du X[e] siècle. Je l'ai rapproché des autres pour faire plus facilement apprécier ces derniers. Il représente une allocution du Christ, et le N° 2, extrait d'un manuscrit latin du XIII[e] siècle, reproduit le même sujet.

Dans ce dernier, les attitudes des figures, le dessin, particulièrement celui des têtes, et les plis des draperies, nous montrent la marche timide et incertaine d'une Ecole vouée à l'imitation d'une autre (*a*), et de plus la différence qu'a dû produire le cours de deux siecles.

Le tableau grec est emprunté du célèbre Ménologe de la bibliothèque du Vatican, dont les planches XXXI, XXXII et XXXIII, ont déja offert plusieurs peintures, et il est calqué sur l'original. Le tableau italien placé à côté a été pareillement calqué sur l'original, qui est conservé dans la meme bibliothèque.

L'ouvrage d'où il est extrait est un nouveau Testament latin, enrichi de plus de soixante tableaux, sans compter une infinité de figures isolées, placées dans les marges, comme sur ma planche.

Le coloris, comme nous l'avons déja observé si souvent sur des manuscrits semblables, ne reçoit des clairs et des ombres que par des hachures jetées grossièrement, sans dégradation et sans demi-teintes.

On retrouve en général, dans l'ordonnance, la manière grecque, dont la planche L a donné des exemples, tandis que, d'un autre côté, le choix des sujets et la bizarrerie des idées rappellent les compositions des peintres italiens, qui ont orné les manuscrits de *l'Exultet*, des XI[e] et XII[e] siècles, des miniatures gravées sur les planches LIII, LIV, LV, LVI.

Le dessin est à-peu-près le même que celui de ces productions grecques et latines du même tems.

La planche suivante donne encore de nouvelles preuves de cette imitation, ou de ces emprunts de l'Ecole Italienne sur l'Ecole Grecque.

Pl. CIV

Preuves de l'imitation du style grec, par l'Ecole Italienne, dans les miniatures des manuscrits.

Cette planche réunit des tableaux de l'une et de l'autre Ecole, des sujets puisés dans les mêmes ouvrages, et dont quelques uns même sont identiques.

Les N° 1 et 4, qui représentent le prophète Nahum et S[t] Jean l'évangéliste, ont été calqués sur des manuscrits grecs conservés dans la bibliothèque du Vatican, le premier du IX[e] ou du X[e] siècle, le second du XII[e].

Les N° 2 et 3 représentent pareillement des prophètes ou des auteurs sacrés; ils ont été calqués dans des manuscrits latins, l'un de la bibliothèque du Vatican et du XII[e] siècle, l'autre du même tems, et de la bibliothèque Barberini.

Le N° 2, ou l'une du moins des figures dont il se compose, est visiblement une imitation, on pourrait presque dire, une copie de la figure grecque du N° 1. Le N° 3, dont le style est plus corrompu, a été composé d'après le même modèle, mais il n'en offre plus qu'une imitation éloignée.

Le N° 5, qui représente aussi une figure d'un évangéliste, a été calqué sur un manuscrit latin, et

(*a*) Montfaucon, en citant un manuscrit grec, exécuté par un calligraphe latin, dit en parlant de quelques défauts de ce genre, qu'il a remarqués dans l'écriture: *Peregrinum olent.*

il est tellement conforme au N° 4, qu'il en paraît une copie. Le mouvement de la figure et le jet de la draperie, tout est semblable.

Nous voyons une imitation du N° 9 dans le N° 10, et du N° 11 dans le N° 12, et la dégradation est plus prononcée dans les imitations que dans les modèles.

Il en est de même de l'histoire des Mages, du N° 14, qui est une imitation d'une peinture d'un manuscrit grec, N° 13, exécutée dans un manuscrit latin, et de même encore du massacre des innocens, N° 17, imité du N° 16, qui est une peinture grecque.

D'une part, on remarque dans ces exemples une grande ressemblance, quant à l'ensemble des compositions; de l'autre, on y voit la dégradation qu'a dû produire la différence des tems.

Ces deux caractères ne sont pas moins frappans, soit pour la composition, soit pour l'exécution, dans les tableaux gravés sous les N° 7 et 8, si on les compare au N° 6, calqué, ainsi que chacun des deux autres, sur l'original.

Le sujet de ces trois peintures est un hommage rendu au fils de Dieu entre les bras de sa mère mortelle.

Le N° 6 est du XIe siècle; les deux autres sont du XIIIe. Mais le premier, attaché à un manuscrit grec, est une production d'une Ecole Grecque; et, quoiqu'il appartienne à un âge où le goût était très corrompu, on y retrouve de l'invention, de la grâce, de la noblesse; et ces qualités manquent aux deux autres, qui sont des ouvrages italiens, exécutés dans des manuscrits latins.

Cette planche nous montre la marche de l'Art et la dégradation successive du style, lorsqu'il passe d'une Ecole à l'autre. La suivante nous offre le même spectacle dans un choix de pièces plus nombreux; elle embrasse des sujets, des époques, et des genres de peinture différens.

C'est ainsi que les monumens donnent, pour ainsi dire, un corps à l'histoire, et qu'ils fondent des assertions quelquefois contestées, sur des bases inébranlables.

Pl CV.
Autres preuves de l'imitation du style grec, dans tous les genres de peinture, et dans la période de la décadence.

En effet, le goût d'imitation, toujours contagieux, devait d'autant plus s'étendre dans les siècles de la décadence, que l'ignorance était plus profonde. On en reconnaît l'action durant cette période, dans toutes les parties de l'Art: ordonnance, attitudes, dessin, draperies, je suis obligé de le répéter, tout décèle l'influence de l'Ecole Grecque sur l'Ecole Latine ou Italienne.

Aux preuves isolées que donnent les planches précédentes, celle-ci en ajoute qui embrassent tous les genres de peinture à la fois, et les suivantes attesteront que cette action du génie grec sur l'Italie fut de longue durée. Dans les peintures des catacombes, dans celles des églises anciennes et dans celles du moyen âge, dans les mosaïques, dans les tableaux de toute espèce, dans les miniatures des manuscrits, dans les broderies des vêtemens ecclésiastiques, dans les ornemens d'église, par-tout se manifeste de la part de l'Italie cette propension à l'imitation. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir les différentes productions que j'ai réunies sur cette planche. La Table raisonnée en donne des descriptions qui, si je ne me trompe, ne sont pas sans intérêt.

Pl CVI
Peintures par hachures; autre imitation de la manière grecque, jusque dans son mécanisme.

A tout ce qui vient d'être dit sur le style des vieux maîtres grecs, et en général sur les caractères principaux de leur peinture, il faut joindre enfin une pratique généralement usitée, quant au maniement du pinceau, et remarquer qu'elle fut transmise, comme tout le reste, par la Grèce dégénérée à l'Italie qui inclinait vers la barbarie. Dans l'ignorance où étaient les peintres des deux nations de ce que le clair-obscur peut prêter de valeur à un tableau, ils fondaient une des principales ressources du matériel de l'Art sur cette partie mécanique. Elle consiste dans l'opération appelée en italien, *tratteggiare*, qui signifie peindre par hachures (*a*).

(*a*) Winckelmann estime que Pline entend parler des hachures, ou du *tratteggiamento*, lorsque cet auteur dit, vers la fin du livre XXXIII, à l'occasion d'une espèce d'azur: *Ratio in pictura ad incisuras, hoc est, umbras dividondas à lumine.* Hist. de l'Art, tom. II, ch. IV.

Il ne s'agissait pas encore de l'ingénieux emploi que la gravure a fait plus tard de ce genre de travail, pour marquer les formes de chaque objet, faire sentir les mouvemens, et imiter sur le cuivre les effets pittoresques d'un tableau : les peintres grecs du moyen âge et les Italiens leurs imitateurs, jusqu'aux derniers tems de la décadence, employaient ces hachures indistinctement dans tous les genres de peinture.

Ils traçaient péniblement, d'un pinceau dur et sec, des lignes plus ou moins larges, faiblement ceintrées, et quelquefois même absolument droites et perpendiculaires. Dans de certains ouvrages, ces hachures, ou plutôt ces traits, serrés, comptés, excessivement fins, étaient en or, pour donner de l'éclat aux draperies des personnages distingués, comme, par exemple, à celles du Sauveur representé sur son trône, ou encore enfant sur les genoux de sa mere.

Le coloris était réduit à des couleurs locales, telles que le jaune ou le vert : quelques blancs placés à côté de ces teintes crues marquaient les lumières, sans union, sans reflets, sans *morbidesse.*

La gravure de la planche CVI retrace cette manœuvre telle qu'on la remarque, tant dans les peintures à fresque que sur les manuscrits et dans les tableaux sur bois.

La Table des planches indique les sources où chaque exemple a été puisé.

Pl. CVII. Tableau sur bois, en détrempe, par Guido de Sienne. XIIIe siècle

Ces divers procédés des peintres grecs se retrouvent tous dans un tableau conservé à l'église de S[t] Dominique de Sienne, gravé sur la planche CVII. Il est dû à Guido, dit *Da Sienna* (*a*), qui, le premier, sans s'être affranchi de l'influence des Grecs, et sans abandonner entièrement leur manière, sut cependant l'améliorer.

(*a*) Il restera peu à desirer sur ce peintre, si on prend la peine de lire la lettre qui m'a été adressée à son sujet, en 1781, par le Père della Valle (*Lettere Sanesi*, tom. I.), et celle du même auteur au savant abbé Lanzi (*Ibid.*, tom. II, pag. 270), ainsi que les Observations de l'auteur de l'ouvrage intitulé, *Pisa illustrata nelle Arti del dissegno*, etc., 1787, 3 vol. in-8°, tom. II, pag. 143.

Il doit résulter de ce dernier écrit une conviction complète de ce que j'ai avancé dans l'introduction qui précède l'explication raisonnée de la planche LXXXII : 1° à l'égard de l'école grecque du moyen âge, en Grèce ; 2° au sujet de l'influence que cette école exerça sur l'école italienne d'alors, en passant en Italie ; 3° sur le style mixte, qui se forma en Italie de l'union de la manière grecque et de la manière italienne, lequel conduisit l'Art par degrés à son renouvellement, entre les mains de Giunta, de Guido de Sienne, de Cimabué et de Giotto.

Pour réunir enfin comme en un seul faisceau tout ce qui appartient à un point historique d'un si grand intérêt, j'ai dressé ici une liste chronologique des peintres qui peuvent entrer dans les trois classes ci-dessus indiquées. Leurs noms se trouvent soit sur des tableaux dont je donne des gravures avant ou après celles-ci, soit dans divers documens qui nous en ont conservé la mémoire.

Peintres grecs qui ont travaillé en Grèce, et Peintres grecs dont les tableaux ont été apportés en Italie.

V[e] SIÈCLE.

Syropersa : Junius, *Catalogue des Peintres et des Architectes anciens* ; citant *Cedrenus.*

IX[e] SIÈCLE.

Lazare, moine, peintre sur manuscrits : *Essai sur les Manuscrits ornés de Miniatures*, servant d'introduction à notre Explication raisonnée de la planche XIX.

IX[e]-X[e] SIÈCLE.

Pantaléon, Siméon, Michael Blachernita, Georgius, Ménas, Siméon Blachernita, Michael Micros, Nestor, peintres sur manuscrits : *Ménologe grec*, pl. XXXI, XXXII, XXXIII.

X[e]-XI[e] SIÈCLE.

Emmanuel Transfurnari, peintre sur bois : pl. LXXXII.

XIII[e] SIÈCLE.

Jean, peintre sur bois ; pl. LXXXVIII.
Georges Clorata ; pl. XC.

Peintres auxquels on ne peut assigner d'époque fixe

Paulus, pictor : Junius, *Catalogue*, citant *Nicéphore Grégoras*

Ephraem, peintre en mosaique, à Bethléem : Ciampini, *De sacr. ædif.*, pag. 160

Georgius Stafinus, pictor : Montfaucon, *Paleog. gr.*, lib. I, cap. 8.

Nicolaus Zafur : Gori, *Vet. Dipt.*, tom. III, pag. [illegible].

Ambroise, moine. — Tableau à Fabriano, représentant le Jugement dernier : au bas de ce tableau, on lit en caractères grecs, *De la main de* ΑΜΒΡΟΣΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ.

Pierre Lapato. — Tableau dans le Musée de S[t] Martin, des Bénédictins de Palerme, représentant S[t] Jean-Baptiste, ailé, avec ces mots, en grec, *De la main de* ΠΕΤΡΟΥ ΛΑΠΑΡΑΟΥ.

Jean Moschus. — Tableau dans le Musée de l'avocat Mariotti, à Rome, représentant la mort de la Vierge, avec ces mots, ΙΩ. ΜΟΣΧΟΥ

Maîtres grecs qui ont peint en Italie

Peintres en mosaique, à Venise.

XII[e] SIÈCLE.

Petrus : Zanetti, *Della Pitt. Veneziana*, éd. 1771, pag. 563

XIII[e] SIÈCLE

Apollonius : Id., *ibid.*
Theophanes. Id., *ibid*

Maîtres d'une Ecole mixte.

André Rico. — Tableau à l'église des ermites de S[t] Jérôme, à Fiésole, representant la Vierge, l'enfant Jésus, et un ange qui lui montre une croix, avec cette souscription latine [illegible] *Lettere del Canonico Aug. Maria Bandini*, Faenze, 1776, in 4° *Lett.* VIII, col. 86.

XII[e]-XIII[e] SIÈCLE

Donatus Bizamanus : *Explication raisonnée de la pl.* XCII

Gelasio, de Ferrare, peintre en mosaique : Zanetti, *Pitt. Venez.*, pag. 564

XIII[e]-XV[e] SIÈCLE

Angelus Bizamanus, græcus. *Explication raisonnée de la pl.* CX.

Theodore : *ibid.*, pl. XCI.

Dominique Theoscopolis. — Tableau représentant S[t] François d'Assise, exposé au XV[e] siècle, près de l'église de S[t] Roch, à Rome ; avec cette inscription en caractères grecs, ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΣΚΟΠΟΛΙΣ ΕΠ. *Notice, par Amaduzi, professeur de grec, à la Sapience, à Rome.*

Ce peintre siennois, le plus habile sans contredit de tous ceux qui travaillaient de son tems à Sienne, et dont le nombre était assez grand, fut le père ou le régénérateur de cette Ecole particulière, comme Cimabué de celle de Florence, et Giunta de celle de Pise. Il sut, comme ces deux maîtres, profiter de ce qu'il reconnut de meilleur dans les ouvrages des Grecs qui les avaient instruits les uns et les autres.

Le tableau dont il s'agit porte la date de l'an 1221 (*a*). La composition en est bien entendue. La Vierge est assise avec assez de majesté sur un grand siége richement orné; l'antique *suppedaneum* est sous ses pieds; les draperies présentent dans l'ensemble une disposition assez heureuse; les plis seulement en sont trop serrés et trop multipliés. La tête de l'enfant, qu'on voit gravée ici d'après un calque, ne manque pas d'une certaine douceur; et les contours de celle de la Vierge joignent à ce mérite plus de grâce et de noblesse. Le coloris a aussi quelque chose de plus doux que celui des peintres qui avaient travaillé jusqu'alors; toutefois il offre encore la teinte brune de l'âge précédent.

La date de l'année 1221 donne lieu de croire que Guido était né dans le commencement du XIII[e] siècle, ou plutôt vers la fin du XII[e], et il en résulte pour l'Ecole de Sienne une antériorité incontestable sur l'Ecole de Florence; mais celle-ci peut à bon droit se consoler de cette plus grande ancienneté de sa rivale, en considérant la nombreuse et honorable série de ses maîtres, et l'importance de leurs travaux, auxquels sont dus, ainsi que nous le verrons, les progrès et l'entier rétablissement de l'Art.

Pl. CVIII.
Tableau sur bois, en détrempe, par Cimabué de Florence.
XIII[e] siècle.

Quoi qu'il en puisse être à cet égard, l'influence de l'Ecole Grecque ne se fait pas moins reconnaître dans les ouvrages de Cimabué que dans ceux de Guido de Sienne.

Cimabué naquit à Florence vers l'an 1240. Il était issu, comme Léon-Baptiste Alberti et Michel-Ange, d'une famille noble: ainsi tous trois ont attesté la justesse d'une des opinions de l'antique Ecole Grecque, qui croyait qu'une condition libre et une éducation soignée étaient un des moyens les plus propres à élever le génie des artistes vers la perfection, et qui, d'après ce principe, honorait les arts d'imitation du titre glorieux d'arts libéraux.

Cimabué commença par travailler sous les maîtres grecs établis à Florence. Nous en avons déja donné une preuve, en ce qui concerne le mécanisme, dans la planche CVI, N° 14. On en trouve encore quelques indices, mais moins sensibles, dans le fameux tableau sur bois, en détrempe, conservé jusqu'aujourd'hui à l'église de S[ta] Maria Novella de Florence. Ce tableau fut l'objet d'une attention singulière de la part d'un monarque, et le sujet d'une fête publique (*b*), enthousiasme qu'il faut pardonner à un tems d'ignorance. Tel est l'étonnement que témoignèrent les Grecs, à la vue des statues que l'ancien Dadale faisait, disaient-ils, marcher.

C'est ce tableau de Cimabué qui est gravé sur la planche CVIII. La Vierge a moins de dignité et de grâce que celle de Guido de Sienne, que nous venons de voir à la planche précédente. Mais Cimabué surpasse Guido dans la figure de l'enfant et dans les têtes des anges qui entourent la Vierge. Celle que j'ai fait calquer sur l'original en est une preuve suffisante. Le dessin en est plus correct, ce qui était le premier pas qui pût conduire l'Art vers son amélioration. Ce fait suffit pour qu'on doive placer Cimabué au-dessus des maîtres grecs, de Giunta, de Guido, et de tous les artistes qu'on s'est plu à regarder comme ses prédécesseurs. Ils l'ont en effet précédé par l'âge, mais ils ne l'emportent nullement sur lui, quant aux connaissances et au talent.

(*a*) Ce tableau est parfaitement conservé dans ses parties principales, mais il a été fort retouché dans celles où se voient les anges, à droite et à gauche, et plus encore dans les parties supérieures, où deux anges accompagnent le Christ.

On lit au bas l'inscription suivante, que j'ai calquée, et dans laquelle Montfaucon trouve un contre-sens (*Diarium italicum*, pag. 350.), parcequ'il a lu *nolit*, au lieu de *velit*.

† *Me Guido de Senis diebus depinxit amenis,*
Quem Christus lenis nullis velit agere penis.

(*b*) On croit à Florence que le nom de *Borgo Allegri*, donné au quartier ou habitait Cimabué, doit son origine à l'éc[illegible] de la visite que Charles I[er] d'Anjou fit à ce peintre, pour voir son tableau, et à la pompe qu'apportèrent les habitans de cette ville au transport de ce chef-d'œuvre de l'Art renaissant, de l'habitation de l'artiste à l'église où il devait être placé.

Le coloris de ce tableau de Cimabué a aussi quelque chose de plus naturel que celui de la Vierge de Guido de Sienne. Les teintes claires sont employées avec plus d'intelligence, sur-tout dans les draperies. Ce ne sont plus des contours noirs, profilés crûment à la manière grecque. Le faire de Cimabué est aussi plus large, et cet artiste ne fait plus usage dans ce tableau, des hachures dont il s'était servi dans la figure que nous avons déja citée.

Pl. CIX.
Peintures à fresque, de *Santa Maria Novella*, à Florence, par les peintres grecs, maîtres de Cimabué.
du XIIe au XIIIe siècle.

Le costume, les poses, et en général la manière des Grecs, sont parfaitement reconnaissables dans la peinture à fresque gravée sur la planche CIX. Cette peinture existe encore dans une partie souterraine de l'église de *Santa Maria Novella*, à Florence. Cet ouvrage des peintres grecs appelés dans cette ville par les administrateurs de la cité, est un de ceux qui devinrent un sujet d'études pour les peintres florentins, contemporains de Cimabué (*a*).

Pl. CX.
Peintures à fresque, de Cimabué, dans l'église de S. François, à Assise.
XIIIe siècle.

La planche CX nous montre comment ce dernier profita de ces modèles imparfaits.

Ainsi que Giunta de Pise, et que Guido de Sienne, il suivit habilement ce que l'invention, la composition, les contours, pouvaient présenter de bon. On apperçoit dans les peintures qu'il exécuta à St François d'Assise, un commencement de connaissance des formes, quelques principes de dessin. Ces yeux hagards, ces doigts écartés les uns des autres outre mesure, ces personnages rangés à la file, roides sur la pointe des pieds, justes sujets de reproches envers les peintres grecs, et envers les italiens, qui jusqu'alors n'avaient que trop servilement imité ces derniers, ne se retrouvent plus dans ces estimables productions.

L'ensevelissement du Christ offre bien quelque souvenir de la composition d'un peintre grec, où est traité le même sujet, et que nous avons vue gravée sur la planche LVII; mais il y a ici plus de mouvement, et l'expression des sentimens d'admiration et de respect des habitans des cieux et de ceux de la terre pour l'Homme-Dieu, est bien plus vive.

On peut accorder à-peu-près les mêmes éloges au tableau qui représente la crèche ou la naissance du Sauveur, quoique le peintre s'y montre encore en général attaché aux habitudes grecques.

Celui de la chute des anges rebelles et celui de la création de l'homme, ont un mérite supérieur : l'artiste, devenu original, y fait paraître les premiers linéamens d'un style vraiment italien.

La figure colossale de l'ange aux ailes déployées, qu'on retrouve assez souvent dans les peintures des vieux maîtres grecs, est disposée ici avec une sorte de dignité. Les traits de St François ont quelque chose de patriarchal. Il y a moins de monotonie dans le coloris, moins de pesanteur dans les draperies; on entrevoit même quelque fraîcheur dans les chairs.

C'est ainsi enfin, qu'en s'éloignant des pratiques vicieuses de ses prédécesseurs, Cimabué a brillé au premier moment de la renaissance de la Peinture, et qu'il a mérité la place que la postérité lui assigne. Mais au fond, son principal mérite consiste à avoir en quelque sorte dérobé à la nature, pour le consacrer à son art, le plus ingénieux, le plus illustre de ses élèves, Giotto, que nous verrons bientôt devenir véritablement le moteur du retour de l'Italie vers le bon goût.

Avant d'observer ce nouveau développement, il faut voir encore comment, dans l'intervalle des premiers efforts de Cimabué aux succès de Giotto, l'Ecole Grecque et l'Ecole Italienne, en présence l'une de l'autre, ayant fait déja toutes deux quelques pas vers la régénération, cherchaient chacune à s'approprier ce que l'autre avait découvert de précieux, sans pouvoir cependant le dérober entièrement : d'où résulte un mélange dont les nuances légères seront sensibles pour

(*a*) La manière dont Vasari et Baldinucci parlent des peintures exécutées par les peintres grecs, maîtres de Cimabué, à l'église de *Santa Maria Novella*, le premier dans sa *Vie de Cimabué*, le second dans ses *Notizie dei professori del disegno*, laissaient des doutes sur le lieu où ces peintures devaient se trouver, à cause des reconstructions faites dans cette église.

Mais le Père Richa, dans ses *Notizie storiche delle chiese Fiorentine*, s'est expliqué plus clairement, en disant qu'elles se trouvent dans une partie de l'ancienne église, devenue un souterrain de la nouvelle : *Vetusta cappella ridotta in oggi ad uso di arsenale*.

C'est en effet dans cet endroit qu'en 1779, à force de recherches, et parmi des traces de beaucoup plus anciennes peintures, j'en ai trouvé quelques unes encore assez bien conservées pour que j'aie pu les faire dessiner et graver.

les personnes qui ont suivi avec nous pas à pas tous les degrés que l'Art a parcourus dans les deux Ecoles.

Pl. CXI. Peintures sur bois, de style gréco-italien, par des maîtres grecs. XIII ou XIVe siècle.

Les trois planches suivantes sont destinées à donner quelques exemples de cette association des deux manières. Il était assez naturel, à cette époque, que les artistes s'appliquassent de préférence à l'une ou à l'autre, ou qu'ils se formassent une manière mixte, soit par un effet de leur propre inclination, soit pour se conformer aux intentions de ceux qui les employaient ou aux usages des églises grecque et latine.

La planche CXI est principalement composée d'un crucifix fort historié, exécuté par un peintre dont le nom et la patrie semblent ne pouvoir laisser aucun sujet de doute, si l'on a égard à la souscription grecque qu'il a lui-même placée au bas de la peinture (*a*).

Le dessin donnerait lieu de croire que ce maître vivait à la fin du XIVe siècle, et même plus tard; mais on peut aussi présumer que l'artiste a eu le talent de profiter de tous les progrès qu'avaient faits les deux Ecoles, et sur-tout l'Ecole Italienne, dès les premières années de cette même période.

La figure du Père Eternel, peinte au-dessus de la croix, et calquée sous le N° 2, a un caractère de noblesse et de bonté bien supérieur à ce que pouvait produire alors un pinceau grec ordinaire. Les têtes des anges qui l'environnent s'éloignent des types grecs, et se rapprochent du style italien. Le Christ est posé sur la croix, selon la manière italienne; et d'un autre côté, les figures de la Vierge et des saintes Femmes, celles de St Jean et du soldat placé auprès de lui, les jets des draperies, l'incorrection du dessin, la monotonie insignifiante des têtes, tiennent encore à l'Ecole Grecque, prise dans un état moins avancé.

Je porte le même jugement du petit tableau gravé sous le N° 4. Il est grec, suivant son inscription, que je n'ai pas fait graver, par la raison qu'elle est presque effacée. Les hachures, bien visibles sur la draperie de l'enfant, semblent aussi attester son origine. La tête de la Vierge et le buste du Sauveur, calqués sous les N° 5 et 6, nous offrent pareillement un caractère grec. Le coloris, traité avec plus d'intelligence que dans la plupart des productions grecques, est cependant encore très voisin de celui des tableaux grecs, des planches XC et XCIII. Cet ouvrage se range ainsi dans la classe des tableaux que j'appelle gréco-italiens, et il est l'ouvrage d'un maître grec.

Pl. CXII. Peintures d'un triptyque, de style gréco-italien; par un maître italien. du XIIIe au XIVe siècle.

L'auteur des peintures qui ornent assez singulièrement les faces intérieures et extérieures du triptyque gravé sur la planche CXII, paraît devoir être italien, par des circonstances contraires à celles qui m'ont fait placer parmi les Grecs ceux des tableaux précédens.

Ici le style des figures de la Vierge et de St Jean, que j'ai fait calquer sur les originaux, N° 3 et 4, retrace évidemment la manière grecque. Cette dernière figure sur-tout est entièrement semblable à plusieurs de celles que nous avons remarquées soit dans des manuscrits, soit dans d'autres peintures grecques. Mais dans les inscriptions, le langage prêté à la Vierge, à l'ange et à St Jean-Baptiste, est latin.

Dans l'annonciation, au contraire, la Vierge et l'ange ne sont pas moins clairement dans le style italien, et le coloris, qui est en détrempe, sur bois, et sur un fond d'or, tient aux deux Ecoles, dans une proportion à-peu-près égale, tant pour l'entente générale, que pour le maniement du pinceau.

(*a*) Les progrès qu'on remarque dans toutes les parties de cette peinture, devraient peut-être la faire rapprocher de nous, dans le cours du XIVe siècle; et comme ils se font remarquer dans des parties dont le style est évidemment italien, on pourrait conclure de là qu'elle est l'ouvrage d'un Italien, plutôt que d'un maître grec.

Le nom et les inscriptions écrits en langue grecque, ne seraient point un obstacle. On sait qu'à cette époque, au passage du XIIIe au XIVe siècle, et même plus tard, les Italiens étaient si persuadés que l'Art devait sa renaissance aux Grecs, qu'il n'était pas rare de voir des peintres italiens souscrire leurs peintures en langue grecque.

Vasari lui-même, dans un des tableaux de la salle appelée *la Sala Regia*, au Vatican, où est représenté Grégoire IX, pape français, ramenant le saint Siège d'Avignon à Rome, en 1377, a mis au bas cette inscription,

ΓΕΩΡΓΙΟϹ · ΟΥΑϹΑΡΙΟϹ
ΑΡΕΤΙΝΟϹ · ΕΠΟΙΕΙ.

Pl CXIII.
Diptyque, peint à Florence, par un maître grec ou italien, ou par un imitateur de l'une ou de l'autre École.
XIIIe ou XIVe siècle

Le style de chacune des deux Ecoles se retrouve pareillement dans les peintures du diptyque exécuté à Florence, que je donne sur la planche CXIII. La manière grecque est parfaitement reconnaissable, pour la composition et pour le faire, dans la naissance de la Vierge, N° 1; et la manière italienne ne l'est pas moins, dans les deux tableaux des N° 2 et 4, dont les sujets sont puisés aussi dans l'histoire de la Vierge. Le costume florentin y est visiblement suivi.

J'aurai ainsi démontré complètement l'association prolongée de la manière des deux Ecoles, l'une touchant à sa fin, et l'autre arrivée au moment de sa renaissance.

La nature elle-même se prête, dans un grand nombre de ses opérations, à de semblables nuances. Elle ne procède point par des passages brusques : tout s'enchaîne dans son immense unité. Telle a été la marche de l'Art à l'époque dont nous parlons; et peut-être les artistes ne se sont-ils pas aperçus qu'ils obéissaient à des lois générales et éternelles.

On ne saurait toutefois reconnaître ce lien, en démêler les effets, et marquer dans l'histoire le moment de l'union des deux Ecoles et celui de leur séparation, que par un long et profond examen des productions des différens peuples, et après une classification méthodique, basée sur l'ordre des tems.

SECONDE PARTIE.

RENAISSANCE DE LA PEINTURE.

PREMIERE ÉPOQUE.

XIV[e] SIÈCLE.

Pl. CXIV, CXV, CXVI.
Peintures en détrempe, sur bois, et peintures à fresque, par Giotto.
XIV[e] siècle.

Ce mélange de style de l'Ecole Grecque et de l'Ecole Italienne, et cette indécision des maîtres entre les deux manières, produits de l'ignorance qui avait corrompu les deux nations, ne cessèrent que dans les premières années du XIV[e] siècle, entre les mains de Giotto di Bondone, à qui la gloire de fonder une Ecole nouvelle était réservée (*a*).

Cet habile peintre reconnut que, loin d'imiter le style des maîtres grecs modernes, même dans ce qu'il pouvait offrir de supportable, c'était à l'imitation seule de la nature qu'il fallait s'attacher, comme avaient fait les premiers inventeurs de l'Art, et ceux qui l'avaient conduit à sa perfection.

Né en 1276, dans la même contrée où trois autres Florentins célèbres, Cimabué, L.-B. Alberti, et Michel-Ange, jouirent de tous les avantages d'une naissance et d'une education distinguées, Giotto, au contraire, appartenait à des parens obscurs et de la plus humble condition. La nature sembla vouloir le former dans le silence, et elle réunit en lui les talens les plus propres à lui faire obtenir de brillans succès.

Il s'occupait de la garde d'un troupeau, dans une des riantes campagnes de la Toscane. Le Dieu qui, suivant les récits poétiques de l'antiquité, ne dédaigna pas de se livrer aux mêmes soins chez Admète, dirigeait sa main, qui traçait sur le sable l'image de ses moutons. Cimabué l'ayant surpris tandis qu'il dessinait une de ces figures l'emmena dans son école; il guida son génie naif, et bientôt le jeune élève surpassa tous ses compagnons d'étude.

Nous allons le voir, dans ses ouvrages les plus importans, mettre en pratique le grand principe qu'il avait retrouvé.

DESSIN, EXPRESSION.

Son talent ne parvint point à la plus grande hauteur qu'il lui fut donné d'atteindre, sans avoir payé un tribut inévitable au goût des maîtres qui l'avaient précédé, et à cette manière qui s'était perpétuée dans les ouvrages mêmes de son maître, en un mot, au style de la vieille Ecole Grecque.

Giotto y sacrifia lui-même dans ses premières productions. Les formes de la tête de la Vierge couronnée de la main du Christ, planche CXIV, N° 4, que je reproduis d'après des calques sous le N° 6, en sont une preuve.

Mais bientôt rappelé à l'imitation de la nature par les habitudes de son enfance, il reconnut que ce n'était qu'en suivant simplement et fidèlement les modèles qu'elle lui présentait qu'il lui

(*a*) Ce mérite a été reconnu par les écrivains, contemporains de Giotto, et par ceux des âges suivans.

On connaît ces vers du Dante:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo : ed ora ha Giotto il grido,
Si che lafama di colui oscura.
Purgat., cant. XI, vers. 94, 95, 96.

Pétrarque, en laissant à François de Carrare, seigneur de Padoue, par son testament, une Madone de Giotto, ajoute: *Operis Jocti, pictoris egregii, ... in cujus pulchritudinem .... magistri artis stupent.*

Boccace, dans la Vision amoureuse, dit de Giotto:

...... Al qual la bella
Natura parte di se somigliante
Non occulto......

Enée Silvius Piccolomini, pape sous le nom de Pie II, s'exprime ainsi, dans sa 119[e] lettre à Nicolas de Ulme, en 1450: *Post Petrarchum emerserunt litteræ; post Joctum surrexère pictorum manus.*

Politien lui fait dire à lui-même

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.
. . . .
Plus licuit nulli pingere, nec melius.

serait possible d'arriver à quelque perfection, et il abandonna toute autre étude, pour se livrer exclusivement à celle-là.

Il fut récompensé de cet attachement à un principe solide par une réputation prompte, et tellement étendue que le nombre des ouvrages dont il se trouva chargé, et qu'il acheva, quoique sa carrière n'ait pas excédé les bornes les plus ordinaires de la vie des hommes, puisqu'il ne vécut que soixante ans, que ce nombre, dis-je, est à peine croyable.

Rome fut le plus grand théâtre de ses travaux, et un des premiers où il parut avec éclat

Boniface VIII l'appela auprès de lui, pour lui confier différens ouvrages. La mosaïque représentant la pêche miraculeuse, dénommée *la Barque de S[t] Pierre*, dont il donna le dessin, et qui se voit aujourd'hui sous le portique de la basilique du Vatican, est le plus célèbre des monumens qu'il exécuta par les ordres de ce pontife.

Les fresques dont il orna, sous le même règne, tout l'intérieur de l'ancien portique de l'église de S[t] Jean de Latran, ont été détruites lors de la reconstruction de cette église : il n'en reste qu'un seul tableau, qui a été transporté sur un des piliers intérieurs, à droite en entrant dans l'église. Il représente Boniface VIII, publiant une fête séculaire qu'il établit pour donner des indulgences, et qu'on a depuis appelée *Jubilé*. Cette peinture est gravée sur la planche CXV.

Les autres ouvrages de Giotto se multiplièrent en très grand nombre dans divers pays. Plus de vingt villes s'en enrichirent, sans y comprendre celle de Florence qui seule l'occupa plus que toutes les autres ensemble. Les peintures dont il la décora, remarquables par des beautés toutes nouvelles, devinrent l'objet des études et le modele des peintres de l'Italie entière : il est peu d'historiens des Ecoles particulières qui ne conviennent de ce fait, s'ils ont écrit de bonne foi.

Le changement qui en résulta dans toutes les parties de la Peinture fut si grand et si général, qu'il faut dater de cette époque la renaissance de l'Art.

Ce changement fut le fruit de la détermination de Giotto, de suivre la nature sans s'en écarter, et de l'exemple qu'il donna de cette sage conduite : le principe fut heureusement reconnu.

On ne peut douter, en voyant les deux têtes de la planche CXV, qui ont été calquées sur les originaux, que ce ne soient des portraits.

La manière simple et vraie de dessiner qu'adopta ce maître, en donnant de la justesse aux formes, le conduisit aux sources de l'expression, et lui fit acquérir ce nouveau mérite, autre sujet d'étonnement pour ses contemporains.

L'éloge qu'il mérite à cet égard est justifié par une infinité de détails qu'on peut remarquer sur la planche CXVI.

Dans l'assemblée des disciples de S[t] François, N° 1, l'attitude de ce principal personnage annonce un homme inspiré, et celle des moines qui l'environnent imprime l'idée de la vénération qu'ils éprouvent pour lui.

Le trouble que paraît exciter parmi les spectateurs, dans le N° 2, l'accident en apparence mortel qui frappe un personnage couronné, est rendu avec vivacité.

L'attention, la douleur, la surprise, se distinguent sur les têtes puisées dans ce tableau, que j'ai fait graver en grand sous le N° 3.

L'architecture en usage au tems de l'action est aussi bien traitée que toutes les autres parties de l'ouvrage.

Les têtes du N° 9, placées au bas de l'estampe, sont celles de deux médecins, du tableau N° 8, dont l'un, par le sentiment de pitié qu'exprime son regard, et l'autre par sa retraite, paraissent condamner le moribond.

L'ardeur de la soif est encore mieux exprimée dans la figure du paysan justement loué par Vasari, qui se penche pour boire de l'eau d'un ruisseau, dans le paysage gravé sous le N° 6, et que le N° 10 reproduit en grand (*a*).

a) *Uno assetato, nel quale si vede vivo il desiderio dell' acque, bee stando chinato a terra, a una fonte, con grandissimo e veramente meraviglioso affetto....... par quasi una persona viva che bea.* Vasari, *Vita di Giotto.*

Cette imitation du vrai provenait d'une habileté dans le dessin, qui était une chose nouvelle à cette époque.

Les principes qui doivent diriger ces grandes parties de la Peinture, l'invention et l'ordonnance, se font entrevoir dans le N° 6 de la planche CXIV déja citée, petit tableau peint en détrempe sur bois. Ce sont les obsèques de la Vierge, sujet qui avait souvent occupé le pinceau des prédécesseurs de Giotto, et que ce maître a su représenter de manière à mériter l'attention de Michel-Ange (a). INVENTION, ORDONNANCE.

D'autres fresques, exécutées dans les églises inferieure et supérieure de S[t] François, à Assise, manifestent des progrès encore plus remarquables. Elles sont gravées sur la planche CXVI, avec quelques autres que j'ai fait distinguer dans la Table des planches. Les sujets empruntés de la vie et de la mort de S[t] François forment une suite historique assez considérable. Un ensemble de cette nature exigeait un grand jugement et un juste sentiment des convenances, et il en présente un des premiers et des meilleurs exemples.

Le N° 7 de cette même planche CXVI renferme une invention encore moins commune, si même on ne doit croire que l'idée n'en fût alors entièrement neuve.

C'est une allégorie fort soutenue et fort détaillée des vertus de S[t] François, sous la forme d'une apothéose de ce saint, peinte dans un des angles de l'église.

L'enthousiasme avec lequel les religieux de son ordre osèrent mettre ses vertus et les miracles qu'il avait opérés en parallèle avec la sainteté de Jésus-Christ et sa divine puissance, à une si faible distance de la mort de leur fondateur (b), cet enthousiasme semble avoir réchauffé le génie du peintre. Giotto a porté dans la composition de tous les tableaux, dont les sujets sont puisés dans l'histoire de S[t] François, une énergie, une chaleur que soutenait une connaissance exacte des principes du dessin. Usant de ce savoir pour varier à l'infini les physionomies, déja même il a su employer des raccourcis dans la pose des figures, et les mettre en perspective.

Tout ce qu'il avait d'habileté se fait remarquer dans les petits tableaux dont le zèle filial des Franciscains voulut orner les armoires de la sacristie de l'église de S[te] Croix, à Florence. Trois de ces tableaux sont gravés sur la planche CXIV.

Le N° 2, qui représente S[t] François transporté au ciel sur un char de feu, s'y trouve à côté de la transfiguration de Jésus-Christ, N° 1; et le N° 3 donne une image des cinq plaies du Sauveur, dans les stygmates que le nouvel apôtre s'honora de porter.

On conçoit que le coloris, cette partie essentielle de l'art de peindre, sur laquelle les anciens ne nous ont pas transmis leurs secrets, et que les modernes n'ont perfectionnée que par des progrès successifs, ne fut point dans un rang éminent parmi les améliorations que l'Art dut à Giotto. COLORIS.

Cependant son pinceau ne présente plus les teintes noirâtres et crues des maîtres grecs : il se rapproche de la nature par des teintes plus vraies, par des touches plus vives et plus variées. J'ai reconnu ce mérite dans les peintures à fresque d'Assise. On y voit encore, malgré leur dépérissement, et au milieu des retouches multipliées qui les altèrent, une facilité, une certaine légèreté, qui ne se trouvaient pas dans les travaux du même genre, antérieurs à ceux de ce peintre.

Il porta ce mérite plus loin, et parvint même jusqu'à une espèce d'empâtement, à une sorte de morbidesse, dans le coloris des tableaux qu'il peignit sur bois et en détrempe.

Il ne serait pas difficile de prouver, par une infinité de passages, que les poetes partagèrent avec les peintres, à cette brillante époque, et le don de sentir vivement les charmes de la nature, et le talent de l'imiter avec naïveté.

Les preuves se multiplieraient sur-tout dans les poëmes du Dante.

(a) *Opera molto lodata........ da Michel-Agnolo Bonarroti, il quale affermava....... la proprieta di questa storia dipinta non poter essere più simile al vero di quello ch'era.* Vasari, *Vita di Giotto.*

(b) On connaît la singularité et la rareté du livre intitulé, *Liber conformitatum S. Francisci cum Domino nostro Jesu Christo*, composé en 1399, par le P. Barthélemi Albizzi, de Pise, religieux de l'ordre de S[t] François.

Cet ouvrage a donné lieu à une infinité d'observations et de critiques, sur lesquelles on peut consulter

Dictionnaire historique de Prosper Marchand, *Eclaircissemens sur quelques articles du Catalogue de la bibliothèque de Préfond*, 1757, Debure, *Bibliothèque instructive*, N° 4540, et suivans; *Catalogue de la bibliotheque du duc de La Vallière*, tom. III, pag. 7, et depuis le N° 4671 jusqu'à 4681; Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*; Roma, 1783, tom. V, lib. II, cap. 1

L'étude de la miniature, dont on sait qu'il s'était occupé, lui avait donné un faire précieux qui fut long-tems celui de ses disciples et de ses imitateurs.

MÉCANISME.

Quant au mécanisme, un des principaux moyens de donner à cette branche de l'Art tout le lustre qu'elle pouvait acquérir consistait alors dans le choix d'un bois compacte et susceptible de poli, et dans la préparation de la planche sur laquelle devaient reposer les couleurs.

Lorsque le tableau exigeait que plusieurs morceaux fussent joints l'un à l'autre, on les unissait par une toile collée sur le tout; ensuite on étendait sur cette toile un enduit de plâtre très fin, lissé soigneusement, et le plus souvent recouvert d'une ou de plusieurs couches d'or, qui devenaient le fond ou le champ sur lequel il fallait peindre.

Sans que je m'attache à rassembler d'autres détails, qu'il est d'ailleurs facile de se procurer, cette courte notice suffira pour donner une idée de ce que l'Art dut aux inventions et aux préceptes de Giotto, quant à la composition, au style et à l'exécution, dans le commencement du XIVe siècle, et pour prouver combien il est juste de marquer de son nom la première époque bien caractérisée de la renaissance.

Pl. CXVII. Tableau en détrempe, sur bois, par Puccio Capanna, principal élève de Giotto. XIVe siècle.

Si l'on pouvait douter de ce qu'il en coûte à la nature pour former un génie créateur, un esprit capable de réformer les inventions humaines; si l'on ignorait combien est lent l'effet des préceptes les plus lumineux et des exemples les plus instructifs, on l'apprendrait par l'histoire chronologique des artistes célèbres, et par le spectacle successif de leurs travaux.

Ce n'est qu'après neuf ou dix siècles d'ignorance, qu'un homme heureusement né pour la peinture reconnait enfin quels sont les égaremens auxquels on s'est abandonné pendant un si long espace de tems, et dans les principes et dans la pratique. Il en est de même dans la Sculpture et dans l'Architecture; et nous allons acquérir la preuve que les obstacles opposés au rétablissement du goût, ne seront surmontés que partiellement par les peintres des différentes contrées de l'Italie; nous les verrons ne marcher qu'à pas lents dans la route nouvelle que cet homme de génie leur a ouverte.

La preuve de cette observation se trouve dans le tableau gravé sur la planche CXVII, peint par Puccio Capanna, élève immédiat de Giotto.

On reconnait bien l'effet des leçons qu'il en avait reçues, quant à la justesse et à la simplicité des mouvemens et de l'expression, dans l'attitude de la Vierge, dans celle de Madeleine à genoux à ses pieds, et de St Antoine debout auprès d'elle, ainsi que dans les têtes de ces deux derniers personnages; mais on voit aussi, dans les contours et dans les détails de la tête de la Vierge et de celle de l'enfant, qu'il avait encore beaucoup de peine, et plus que son maître, à se dégager des formes reprochées aux Grecs, de leur dessin incorrect et routinier.

Le coloris a fait quelques progrès sous la main de l'élève; il est plus brillant et plus moelleux dans les draperies, comparées à celles de Giotto; mais il est trop fini dans les chairs, et ce fini, qui fut une des qualités et un des défauts des peintres de cet âge, va jusqu'au *stento*, c'est-à-dire, jusqu'à faire sentir le travail et la peine.

Pl. CXVIII. Peintures de Taddeo Gaddi, et de trois autres peintres de cette famille. XIIIe et XIVe siècles.

Taddeo Gaddi, autre élève de Giotto, exécuta un grand nombre d'ouvrages, à fresque et en détrempe, à Florence, à Pise, à Arezzo, sans conduire l'Art beaucoup plus loin que son maître, si ce n'est dans le coloris, où il fit voir des teintes plus fraîches, qui conservent encore aujourd'hui quelque éclat.

Il parait aussi avoir mis plus de fermeté dans le dessin, et il a généralement imité la nature avec assez de vérité, excepté dans les têtes où, pour parvenir à l'expression, il a quelquefois tourmenté les traits, comme dans celle qui est gravée ici, d'après un calque, et dans laquelle il a voulu exprimer le sentiment d'un homme profondément occupé à écrire sur une matière importante.

Ce peintre, mort au milieu du XIVe siècle, laissa deux fils, *Agnolo* et *Giovanni*, qui cultivèrent la Peinture, non sans succès quant à la composition et au dessin. Les sujets gravés sur la même planche, N° 5 et 6, montrent qu'ils avaient en effet acquis quelque savoir dans ces parties importantes, ainsi que dans le jet des draperies, où Giotto avait donné d'utiles exemples à leur père.

Ces maîtres descendaient tous de Gaddo Gaddi, contemporain de Cimabué, qui, instruit comme ce dernier, à l'Ecole des Grecs, eut aussi le mérite d'améliorer leur manière. Gaddo fut employé à Rome, à des mosaïques. Nous avons vu un de ses ouvrages sur la planche XVIII. Il ne se distingua pas moins dans ce genre, à Florence, et particulièrement dans la composition représentant le couronnement de la Vierge, qui est gravée sous le N° 2.

Cet artiste mourut en 1312, à l'âge de soixante-treize ans; de sorte que son fils, ses petits-fils et lui, servirent l'Art et la religion, par leurs travaux, pendant un siècle et demi (*a*).

Pl. CXIX.
L'Enfer, peinture à fresque d'André Orgagna, dans l'église de *Santa Maria Novella*, à Florence.
XIVe siècle.

Le mouvement d'effervescence qui, dès la fin du XIIIe siècle, et pendant le XIVe, excita si puissamment les esprits à s'occuper des sciences, des lettres et des arts, amena bientôt entre ces objets d'étude des communications et une influence réciproquement utiles. Mais il était aussi plusieurs genres d'imperfection qui, à cet âge, ne pouvaient manquer de leur être communs: tel fut entre autres le mélange continuel du sacré et du profane.

Giotto et le Dante, contemporains, liés d'amitié, nés tous deux avec le don précieux de distinguer et de goûter les vérités naïves de la nature, trouvèrent dans leur union un moyen de développer ce rare talent, dont chacun d'eux a donné des preuves si éclatantes.

Les poëmes du Dante, de ce génie créateur, à qui la langue et la poésie italiennes doivent véritablement leur formation, empreints à chaque page de ce sentiment profond, devinrent bientôt une source féconde pour les peintres (*b*); et l'Enfer sur-tout, le plus célèbre de ses ouvrages, excita souvent leur verve poétique.

L'un des premiers qui en traça les images, et celui qui le fit dans ces premiers tems avec le plus d'étendue, fut *Andrea di Cione Orgagna*. Ce peintre naquit à Florence, à l'époque où le Dante terminait sa carrière. La sienne se prolongea jusque vers les dernières années du XIVe siècle, et il l'employa tout entière à l'exercice de la Peinture, de la Sculpture et de l'Architecture.

Poëte lui-même, il fit entrer dans une peinture à fresque de l'église de *Santa Maria Novella*, à Florence, un grand nombre de compositions intéressantes, dont il puisa les sujets dans les chants du Dante.

(*a*) Je me suis plu à rappeler sur cette planche les différens travaux par lesquels des membres de cette famille ont servi l'église pendant plusieurs générations. Elle récompensa leur zèle par des dignités qui l'ont rendue très illustre dans les deux siècles suivans. La famille des Gaddi est aujourd'hui éteinte.

Ce n'est ici qu'un exemple choisi parmi ceux qui attestent combien les talens de tous les genres ont été noblement encouragés et récompensés, en tous les tems, dans la Toscane, et par quels succès ils ont répondu à d'honorables récompenses.

Apollon n'eut jamais lieu d'être indigné dans ce pays d'une injure faite à des artistes, semblable à celle dont les Sicyoniens, malgré leur amour pour les arts, se rendirent coupables envers Dipœne et Scyllis. Pline, lib. XXXVII, cap. 4.

(*b*) On sait en général combien de faits historiques, de portraits, et d'idées satiriques, sont déguisés sous les allégories des poëmes du Dante. Cet ouvrage, qui, dans plusieurs de ses détails, est aujourd'hui une énigme pour nous, ou du moins pour les personnes qui ne sont pas parfaitement instruites des événemens et des intérêts politiques auxquels le poëte fait allusion, rappelait, dans sa nouveauté, des objets non seulement présens à tous les esprits, mais intéressans pour toutes les factions dont l'Italie était agitée, et ces factions remirent les mêmes images en action, par le secours de la Peinture, suivant qu'elles le crurent utile à leurs vues et à leurs intérêts.

Animé de cet esprit, un des partis qui divisaient Florence fit, de différentes scènes du poeme de l'Enfer, le sujet d'une représentation théâtrale, dans une fête populaire donnée sur l'Arno, en 1304, et dirigée par le peintre Buffalmaco.

Il y a lieu de croire que c'est à compter de ce moment que ce poeme offrit la matière de beaucoup de décorations théâtrales, pour accompagner les drames pieux, appelés des *Mystères*, qui étaient alors si multipliés.

Les peintres y puisèrent aussi fort souvent les sujets de leurs tableaux. Un des ouvrages les plus célèbres de ce genre fut exécuté au *Campo Santo* de Pise, par Bernard, frère d'André Orgagna. Il est gravé dans le tome I de la *Pisa illustrata*.

Les estampes qui ont représenté les idées singulières de ce poëme dans les détails les plus minutieux, et quelquefois aussi d'une manière estimable, pour en orner les différentes éditions, ont été, dès leur origine, d'un grand secours aux artistes qui ont voulu traiter les mêmes sujets.

Il serait inutile de citer les productions d'un genre pareil à celui-là, que l'idée des peines infernales a multipliées chez tous les peuples.

La planche II de l'ouvrage intitulé *Alphabetum Thibetanum*, du père A. R. Giorgi, religieux augustin, imprimé à Rome, en 1762, in-folio, donne une image de l'Enfer, qui a de grands rapports avec les descriptions du Dante (pag. 487).

L'Alcoran, au lieu des cercles ou de la fosse de ce poete, suppose à l'enfer sept portes qui conduisent chacune à un supplice particulier, relatif aux sept manières principales de pécher.

Une partie de la planche CXX retrace une image de ce genre, prise dans un culte plus voisin du nôtre.

Ces peintures sont gravées sur la planche CXIX, et j'ai eu soin dans la Table des planches, de rapprocher des explications que j'en ai données, les passages du poëme auxquels elles se rapportent.

A travers les singularités que le sujet dut inspirer au peintre, quant à l'invention, on ne voit pas sans étonnement avec quelle clarté, quelle chaleur, il a rendu les actions dépeintes par le poëte: même feu, même mouvement, en imitant des objets d'une nature sinon vraie, du moins vraisemblable. Cette vie était alors un mérite peu commun, et le talent d'ordonner une composition d'une immense étendue, ne pouvait pas être moins rare. L'ouvrage dont nous parlons couvre une face entière de l'intérieur d'une grande chapelle. C'est sous ce double aspect qu'il convient de le considérer, ainsi que plusieurs autres du même maitre; c'est en cela qu'Orgagna fit faire un pas de plus à l'Art.

Il en trouva le moyen dans l'étude approfondie du dessin; et nous verrons dans le cours de cette histoire, que, si les Ecoles Toscanes s'élevèrent de progrès en progrès jusqu'au parfait renouvellement, c'est à cette étude qu'elles en furent redevables.

Pl. CXX.
Peinture ruthénique,
[illegible]
XIVe siecle.

Je n'ai aucun renseignement soit sur l'auteur, soit sur la date du tableau gravé sur la planche CXX, ni sur le pays où ce tableau a été exécuté.

La bizarrerie d'une partie des sujets, leurs formes, leurs attributs, la réunion de plusieurs images grotesques avec des objets dignes de vénération, lui donnant quelque ressemblance avec celui de la planche précédente, je le place immédiatement après.

On croit reconnaitre dans celui-ci le jugement dernier, la gloire céleste récompense des élus, et les tourmens de l'enfer, punition des pécheurs; le tout conçu par l'imagination exaltée de quelque religieux du rit *gréco-moscovite* ou rhuténique, ainsi que l'indiquent la langue et les caractères des inscriptions tracées sur les côtés du tableau, et que je rapporte au bas de l'estampe. Elles occupent sur l'original les places que je marque par des chiffres arabes.

Ce tableau est peint en détrempe, sur bois; la moitié supérieure est exécutée sur un fond d'or; il est de la grandeur de l'estampe que j'ai fait calquer sur l'original.

Le coloris ne manque ni d'une certaine intelligence dans les teintes locales, ni d'harmonie dans l'effet général.

Le dessin, les draperies, les fabriques, annoncent évidemment une Ecole Grecque; mais l'ensemble est bien supérieur aux peintures des manuscrits grecs auxquels il ressemble. Peut-être doit-on cette production à quelque peintre grec qui, instruit à l'Ecole de Florence, dans le tems où la peinture s'appliquait si souvent à reproduire les inventions du Dante, aura appris à rendre avec une sorte de correction, des idées du même genre, sans abandonner entièrement ni les pensées, ni le style propres à sa religion et à son pays.

Ce rapprochement est conforme à ma manière ordinaire de comparer les deux Ecoles.

Pl. CXXI.
Peintures à fresque,
de Gérard Starnina,
dans l'église *del Carmine*, à Florence.
XIVe siècle.

Continuons à voir celles de l'Italie s'appliquer de plus en plus à suivre la route ouverte par Giotto, pour offrir des images fidèles de la nature dans les formes du corps et dans l'expression des sentimens.

Les peintures à fresque exécutées par Gérard Starnina, dans l'église del Carmine, à Florence, nous montrent la continuation de ces utiles efforts. Ce maitre vécut de l'an 1354 à l'an 1403.

Dans un premier tableau, gravé sur la planche 121, N° 1, il a représenté St Jérôme au lit de la mort, donnant à ses disciples réunis autour de lui, ses dernières instructions. Quelques uns sont occupés à recueillir ses paroles par écrit; d'autres, debout, l'écoutant avec une attention respectueuse, attachent leurs regards sur lui, et paraissent garder le silence: c'est bien là rendre tout l'intérêt du sujet.

Des sentimens d'une autre nature animent ces mêmes religieux, dans la peinture gravée sous le N° 3. Le saint n'est plus; ses disciples lui rendent les derniers devoirs: les regrets de ceux qui l'ap-

prochent de plus près et la vénération des autres, se peignent dans leurs attitudes. Ces nuances sont faciles à distinguer. Le peintre nous les a transmises avec une telle vérité, qu'on peut supposer qu'il n'a fait que rendre quelque scène de ce genre, à laquelle il avait assisté. Les figures des religieux semblent être des portraits, et l'artiste a même introduit dans sa composition le sien propre, en se plaçant au pied du lit de St Jérôme. Cette tête est gravée d'après un calque, sous le N° 2; on croit la voir respirer.

Pl. CXXII. [illegible] XIVe [illegible]

Lorsque après tant de siècles l'Art reprenait, à Florence, un nouvel éclat dans l'Ecole de Giotto, Sienne, rivale en tout genre de cette illustre république, avait vu naître dans son sein un artiste qui coopérait à ces progrès, en s'éloignant, comme le disciple de Cimabué et quelques autres peintres, ses compatriotes et ses émules, de la manière des maîtres grecs.

C'était Simon Memmi, né vers l'an 1284, et mort en 1344. Contemporain de Giotto, mais un peu plus jeune, et peut-être son élève, il fut chargé en même tems que lui de divers grands travaux de peinture, à Florence et à Rome. Imitateur de son style, il l'égala et quelquefois il le surpassa.

Un de ses plus grands ouvrages se voit dans la salle du chapitre du couvent de St Dominique, à *Santa Maria Novella*, à Florence. Il a trait à l'histoire et à la destination de l'ordre des frères prêcheurs.

La partie gravée sur la planche CXXII représente St Dominique et ses compagnons, déployant leur zèle contre les hérétiques. Cette grande composition est à fresque. Le coloris n'annonce pas encore beaucoup de science, et cependant il ne manque pas d'un certain mérite.

Simon excella davantage dans la miniature, genre auquel il se livra comme Giotto, avec un succès remarquable pour l'âge où ils florissaient l'un et l'autre

Les images symboliques par lesquelles il a désigné, dans les fresques dont il s'agit, les religieux dominicains et les hérétiques dont ils repoussaient les erreurs, ces images qui durent alors paraître assez ingénieuses, portent l'empreinte de son siècle: ce sont des loups prêts à dévorer des brebis, et que des chiens repoussent vigoureusement. Ces chiens sont noirs et blancs, par allusion aux couleurs de celui qui accompagnait ordinairement St Dominique, devenues celles du vêtement des religieux de son ordre. Mais l'action des personnages est assez bien indiquée, et la scène a du mouvement.

La tête en grand, calquée sur l'original, est celle d'une femme à genoux, placée au milieu d'un groupe d'assistans qui commence le tableau voisin. Il y a dans le contour et dans l'ensemble de cette tête, de la simplicité et de la vérité (*a*).

On reconnait, dans la totalité de cette composition et dans celles qui l'accompagnent sur les deux autres faces de la même chapelle, des inventions variées et un dessin facile, nouvelle acquisition de l'Art, qui commençait à se rétablir.

Pl. CXXIII. Peintures en émail sur un reliquaire de la cathédrale d'Orviette. XIVe siècl

La planche CXXIII représente un reliquaire d'argent, dont la forme retrace exactement la façade de l'église cathédrale d'Orviette (*b*). Il porte la date de 1338. Il est divisé sur ses faces en plusieurs

(*a*) Nous avons dit dans la Table des planches, au sujet de la planche CXXII, N° 2, que cette tête n'étant pas le portrait de la célèbre *Laure* de Pétrarque, pouvait être celui de la *Fiammetta*, amie de Boccace; mais nous devons ajouter que cette dernière conjecture n'est guère mieux fondée que la première; car si l'on rapproche les dates, on verra que Boccace n'alla à Naples, où il connut la *Fiammetta*, que vers l'an 1341, année dans laquelle il lui dédia sa *Théséide*, tandis que, dès l'an 1332, Simon Memmi avait déja exécuté la peinture de *S. Maria Novella*, d'où cette tête est tirée. On peut voir à ce sujet Tiraboschi, *Stor. della Lett. ital.*, Modena, 1789, tom. I, pag. 574.

(*b*) Je laisse sans doute beaucoup à desirer dans mes observations sur le mérite d'une peinture en émail si considérable, et si intéressante à cause de son ancienneté, puisqu'elle est de 1338. Mais les difficultés, pour ne pas dire l'opposition absolue, que la vénération du peuple pour cet objet de piété présente contre des recherches de ce genre, ne m'en ont permis aucune

Il est assez étonnant que le P. Della Valle, occupé comme il l'était de la gloire de l'Ecole de Sienne, n'ait pas songé à lui faire honneur de ses travaux dans la peinture en émail. La mission dont il était chargé par le cardinal évêque d'Orviette, pour l'histoire de cette église, et ses fonctions ecclésiastiques, lui donnaient les moyens d'examiner attentivement le reliquaire dont je parle, et il aurait dû nous en faire connaître le degré de perfection

Quant à l'auteur de cette peinture, le même écrivain, dans cette histoire du Dome d'Orviette, ouvrage plein de notions intéressantes, a négligé de nous le faire connaître d'une manière positive, il paraît seu

carrés, qui contiennent diverses histoires religieuses, peintes sur un fond d'émail. La principale est le miracle opéré dans l'église de Bolsène, où l'hostie laissa voir le corps de Jésus-Christ, pour vaincre l'incrédulité dont un prêtre se rendit coupable au moment même de la consécration.

Chacune des peintures retrace une scène particulière de cet événement et des cérémonies qui en furent la suite. J'ai donné une description du tout dans la Table des planches.

Il y a de la justesse dans les idées, de la clarté dans les dispositions: on ne voit pas sans intérêt les progrès que faisaient alors les peintres dans l'art de distinguer les traits successifs d'une même histoire, et dans la connaissance de ce qui constitue l'ordonnance d'un tableau.

Pl. CXXIV.
Triptyque peint en détrempe, sur bois.
XIVe siècle.

Mais ce savoir naissant se trouvait souvent contrarié, lorsqu'il s'agissait de sujets dans lesquels, soit pour se conformer aux traditions, soit par une dévotion particulière, on exigeait des peintres une pieuse obéissance dans le choix ou même dans l'action des personnages, et jusque dans la place qu'ils devaient occuper. Nous aurons de fréquentes occasions de remarquer les défauts que cette gêne a produits, en examinant les peintures des différentes Ecoles d'Italie, du reste du XIVe siècle et d'une grande partie du XVe.

Pour donner à cet égard, comme en toute autre chose, des idées exactes, je continuerai à m'attacher de préférence à des tableaux qui portent des dates certaines, quel que puisse être le degré d'intérêt du sujet, parcequ'ils me paraissent les plus propres à donner de l'authenticité à une histoire qui doit être fondée sur les monumens.

Le triptyque gravé sur la planche CXXIV est de ce genre. Il porte la date de l'an 1336. La peinture est en détrempe, sur bois.

La composition rentre dans le système des anciennes ordonnances, et les poses des figures sont conformes aux usages religieux que nous avons vus précédemment établis.

Le pinceau, moins sec, annonce seul quelques progrès.

Les tableaux gravés sur les deux planches suivantes, ouvrages de maîtres la plupart peu connus, décèlent, par la diversité des manières qu'on y remarque, et par un style incertain ou mixte, les difficultés que les artistes eurent à vaincre pendant tout le cours du XIVe siècle, pour se délivrer des habitudes que leur avaient transmises leurs prédécesseurs, et l'état d'hésitation où ils durent se trouver. Ils avaient surpassé les productions du XIIIe siècle; mais ces succès n'étaient encore que préparatoires de ceux qui étaient réservés au XVe.

Pl. CXXV.
Peintures à [illegible] de Pietro Cavallini, [illegible]
XIVe siècle.

La planche CXXV, où sont réunis des ouvrages de Pietro Cavallini et de quelques autres maîtres dont nous ignorons les noms, donne des exemples de cet état d'incertitude où flottait alors l'Ecole.

Pietro Cavallini, peintre romain (*a*), avait fait ses premières études sous les maîtres grecs qui travaillaient à Rome, à des mosaïques, à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe, et qui dirigeaient l'enseignement.

lement, dans une note de son édition de Vasari (Sienne 1791), tom. II, pag. 301, donner la préférence à un peintre de Sienne, nommé Ugolino, sur un artiste du même nom, étranger à cette ville.

Enfin, sur ce qui appartient au travail de ce magnifique reliquaire, et sur l'événement auquel il doit son origine, on peut consulter l'ouvrage intitulé, *Istoria dell' Ostia sacratissima che stilò sangue in Bolsena, sopra il santo corporale che si conserva nella cattedrale d'Orvietto*, etc., etc.; *da splend. Andrea Pennazzi, vicario generale della detta Citta*, etc. *Montefiascone*, 1731, 8°, fig.

On y trouve, à la page 39, l'inscription suivante, que l'auteur dit être gravée sur le reliquaire: ✝ *Per Magistrum Ugolinum et socios, Aurifices de Senis, factum fuit, sub anno Domini* M CCCXXXVIII, *tempore Domini Benedicti Papæ XII*; et cette inscription se voit aussi dans l'histoire du Dome d'Orviette, du P. Della Valle, à la p. 232.

(*a*) Vasari, dans la vie de ce peintre, n'indique ni l'année de sa naissance, ni celle de sa mort; il se contente de dire qu'il mourut à 85 ans. Toutefois, dans sa première édition, il semble croire qu'il exécuta ses derniers ouvrages en 1344, et dans une autre édition, en 1364. Il le donne par-tout pour élève de Giotto. Baldinucci dit qu'il mourut à 85 ans, en 1344, ce qui le supposerait né en 1259, et par conséquent il aurait eu 17 ans de plus que Giotto, né en 1276. Aucun des biographes italiens n'a fait cette observation.

M. Walpole, dans ses Anecdotes sur la Peinture en Angleterre, 1re édit., tom. I, p. 18, pense que Giotto était de vingt ans plus jeune.

De ces anachronismes naissent, relativement à l'âge et au maître de Cavallini, des difficultés qui trouveraient peut-être leur solution dans le style de ce maître.

Vasari observe qu'il eut beaucoup de peine à se détacher de celui des maîtres grecs, pour prendre la manière de Giotto. On trouve en effet dans ses ouvrages un mélange de l'une et de l'autre manière, et on les y remarque même distinctement toutes deux. Ne peut-on pas conclure de là que, né effectivement plusieurs années avant Giotto, il fut non le disciple, mais le compagnon d'études de ce peintre, et comme lui élève de Cimabue.

Appelé au monastère d'Assise, ainsi que d'autres peintres, pour y concourir à la décoration de l'église de S[t] François, il y trouva plusieurs de ces maitres grecs dont il avait reçu précédemment des leçons; et il y exécuta dans leur manière une grande composition représentant le crucifiement de Jésus-Christ.

Le groupe des saintes Femmes qui secourent la Vierge évanouie au pied de la croix, gravé sous le N° 5, fait partie de cette peinture. On verra facilement combien l'expression est exagérée: l'artiste a suivi en cela les modèles grecs de son tems.

Les anges qui environnent la partie supérieure de la croix, sous le N° 4, sont une imitation de ceux que Giunta et Cimabué employaient dans des sujets semblables, ainsi que nous l'avons vu sur les planches CII et CX. Pour donner une idée de la nature aérienne de ces êtres célestes, ces peintres avaient imaginé d'en supprimer les pieds, et de terminer leur corps comme une espèce de nuage, sous des draperies voltigeantes.

Cavallini trouva aussi Giotto au monastère d'Assise; et, quoiqu'il fût plus âgé que celui-ci ne l'était alors, reconnaissant qu'il était moins avancé dans l'art, il eut le bon esprit de se rendre son disciple, et d'abandonner sa première manière, pour adopter celle de ce maitre déja célèbre.

De retour dans sa patrie, le peintre romain, chargé d'une infinité de nouveaux travaux, prouva combien il avait profité des leçons et des exemples du premier instituteur du goût. Nous en avons ici des témoignages, dans les deux tableaux de l'annonciation désignés par les N° 5 et 6. L'ordonnance est plus noble, plus magnifique que nous ne l'avions encore vue dans ce sujet mystérieux.

C'est principalement dans les peintures à fresque qui ornent les faces intérieures de la grande nef de l'église de S[t] Paul hors des murs de Rome, qu'on juge des progrès que l'Art fit entre les mains de Cavallini, et dans le dessin et dans la composition. Nous donnons ici trois parties de ce grand travail, N° 7, 8 et 9. Quoique ces productions ne fassent encore admirer ni des inventions parfaitement judicieuses, ni toute la correction qu'on pourrait desirer, elles doivent faire obtenir à ce peintre la reconnaissance de l'Ecole Romaine, dont il peut être regardé comme un des fondateurs (*a*).

Le coloris est pesant et sans dégradation, défaut que le tems, l'humidité du lieu, et la poussière dont ces peintures sont fortement imprégnées, rendent plus sensibles. On conçoit assez d'ailleurs que cette partie est celle qui avait fait le moins de progrès à cette époque, dans les grandes machines.

Les petits sujets qui portent les N° 1 et 2 ont été calqués sur les miniatures d'une croix conservée dans la sacristie de l'église *del Sagro Speco*, à l'abbaye de Subiaco, près de Rome. On y voit la date de 1338 ou de 1388. Ils sont dus à un peintre de la nouvelle Ecole Romaine, resté jusqu'à présent inconnu, et qui se nommait *Euticius*.

Pl. CXXVI.
Peintures à fresque, de Stammatico et autres peintres, à Subiaco.
XIV[e] siècle.

L'église de Subiaco, si singulièrement construite dans un rocher, se divise, comme on l'a vu à la planche XXXV de l'*Architecture*, en église supérieure et église inférieure, et ces édifices sont eux-mêmes divisés en une multitude de chapelles, d'oratoires, de corridors et d'escaliers.

Des peintures à fresque couvrent les murailles de toutes les parties de ce monument. Ce sont celles de la chapelle consacrée au bienheureux Laurent *le cuirassé*, dans l'église inférieure, qui m'ont paru les plus propres à faire reconnaitre cette association dont je parle du style grec et du style italien, qui se distingue encore au XIV[e] siècle. Elles sont toutes d'un même peintre. Son nom s'y trouve écrit au-dessous d'une croix qui fait partie des peintures, et qu'on voit gravée sous le N° 5. Je le donne en grand, au bas de la planche, dans ses propres caractères. Les mots *greco pictor* laissent à décider si cet artiste était Grec de nation, et s'il écrivait seulement ses noms en italien. Quoi qu'il en soit, sa manière appartient aux deux Ecoles, dont l'une finissait et l'autre

(*a*) Son épitaphe, mise sur son tombeau, à S[t] Paul, semble lui rendre cet hommage.

Quantum Romanus Petrus decus addidit urbi,
Pictura, tantum dat decus ipse polo.

La pureté de ses mœurs, jointe à l'immense quantité de ses ouvrages pour les églises, l'a fait honorer presque comme un saint.

venait de commencer. C'est ce dont on peut se convaincre, en comparant les peintures de cette planche avec tout ce qu'on a vu précédemment de ce genre mixte. Si l'on en juge d'après ce que ses ouvrages offrent de meilleur dans l'ordonnance et dans le dessin, ce maître doit être placé plutôt à la fin qu'au commencement du XIV[e] siècle.

Son coloris a moins de pesanteur et montre plus d'intelligence que celui des maîtres grecs.

Les peintures exécutées dans l'église supérieure, et sur la voûte de l'escalier qui conduit de celle-ci à l'église inférieure, N° 8, informes dans le style et dans le faire, paraissent d'une autre main. elles ne peuvent appartenir à aucune des deux Ecoles de cette époque, et sont difficiles à dater et même à expliquer.

Quoi qu'il en soit, la multitude et la variété des travaux, soit grecs, soit latins, qui remplissent ce bizarre ensemble d'édifices, pourraient offrir des matériaux pour une histoire de quatre ou cinq cents ans, à commencer au XI[e] siècle, si, avec une constance plus heureuse que n'a été la mienne, et à l'aide de nouvelles recherches dans les chroniques du monastère, on pouvait en constater la suite chronologique

Pl. CXXVII.
Peinture en détrempe sur bois, par Vitale de Bologne.
XIV[e] siècle.

Cet ordre est plus facile à établir relativement aux ouvrages du XIV[e] siècle, attendu que nous sommes mieux instruits de l'origine des tableaux, des noms de leurs auteurs, et de l'histoire des lieux où ils ont d'abord été placés. Ce motif m'a fait desirer d'en multiplier les exemples.

La recherche de ces ouvrages nous fera connaître plusieurs artistes dont les biographes avaient ignoré l'existence jusqu'à présent.

Bologne, comme les autres villes de l'Italie, a vu ses plus anciens peintres suivre les enseignemens et les traces des vieux maîtres grecs. La planche CV en a donné des preuves.

Quant aux productions purement nationales des XII[e] et XIII[e] siècles, citées par les auteurs, je n'en ai pu découvrir que quelques vestiges qui, par l'injure des tems et à cause des retouches souvent maladroites qui les ont défigurées, ne sauraient être d'aucune utilité pour l'histoire. On ne trouvera des monumens bien conservés, à Bologne, qu'à la date du XIV[e] siècle, et entre autres dans les ouvrages d'un peintre nommé *Vitale*.

Un des principaux est un tableau en détrempe, sur bois, que j'ai fait graver sur la planche CXXVII. Il porte la date de 1345, et représente la Vierge mère dans un costume noble et riche: *In vestitu deaurato , circumdata varietate.*

Le costume, l'attitude, et le caractère de la tête, tiennent à la manière grecque; et si cette conformité ne prouve point que l'artiste ait puisé son instruction à l'Ecole des Grecs, on y voit du moins un effet de la tradition et de l'habitude

Le jet des draperies a plus de roideur dans les figures accessoires que dans celle de la Vierge; mais le pinceau fait excuser ce défaut par quelque chose de plus moelleux, qui participe encore du faire de la miniature, et c'est ici peut-être l'origine de cette belle exécution qui a depuis mérité des éloges à l'Ecole de Bologne.

Deux usages également contraires aux convenances, nés l'un et l'autre de la dévotion et de la vanité, se montrent dans cet ouvrage : l'un consiste à entourer la figure principale de personnages qui ont vécu dans d'autres tems, et que j'appellerai par cette raison *anachroniques*, tels que les quatre saintes qu'on voit ici debout autour de la Vierge; l'autre, à placer au bas du tableau, et le plus souvent dans des proportions démesurées comparativement à celles de la composition, les portraits des personnes qui l'ont fait exécuter.

Ces usages introduits dans la peinture, au moins dès le XIII[e] siècle (*a*), en ont altéré l'unité, bien avant encore dans le XV[e].

(*a*) En ce qui concerne les anachronismes faits dans le choix des personnages, je puis faire remarquer, sur la planche XCVII, S[t] Pierre et S[t] Paul assistant au crucifiement; les saints qui accompagnent la Vierge, etc. Ce défaut se répète sur les pl. CXVII, CXXIV, CXXVI. On voit sur les planches CIV, CXXV, CXXIX, CXXXIII, CXXXVII, CLXII, auprès de la figure principale, celle du bienfaiteur de l'église,

Pl. CXXVIII.
Peinture en détrempe, sur bois, par Jean de Pise et Allegretto Nucci.
Fin du XIVe siècle.

Il faut réunir à cet exemple les deux tableaux de la planche CXXVIII.

L'un, N° 4, pourrait bien avoir fait partie d'un grand triptyque : c'est un des plus singuliers que je puisse citer.

Les sujets s'expliquent à la simple vue; mais la multiplicité, l'incohérence des figures, et la bizarrerie même des places qu'elles occupent, sont du plus mauvais goût. Cet ensemble peu judicieux nous montre combien les peintres faisaient d'efforts à cette époque pour faire admirer leur imagination et leur fécondité.

On lit, sous les pieds de la Vierge, IOANNES DE PISIS PINXIT, nom d'un ancien maître peu connu.

Le dessin, comme on peut le voir dans le N° 5 calqué sur l'original, est inférieur à celui du triptyque gravé dans la partie supérieure de la planche, sous le N° 1, et qui porte le nom de *Allegrittus Nutius*, peintre de Fabriano, et la date de 1365. Ce dernier tableau est également préférable au précédent dans l'emploi des couleurs, qui sont en détrempe sur un fond d'or d'un fini précieux; c'est une espèce de miniature. Cette sorte de travail fit long-tems le mérite des tableaux de chevalet, depuis les succès de Giotto jusqu'à l'invention de la peinture à l'huile.

Pl. CXXIX.
Peintures à fresque, de Berna, sur le tabernacle de la basilique de St Jean de Latran, à Rome.
XIVe siècle.

L'Art faisait aussi quelques progrès dans l'expression.

Bernard, dit *Berna*, peintre de Sienne, qui commença à se faire connaître vers le milieu du XIVe siècle, en donna des preuves dans différentes fresques dont il orna des églises de sa patrie et de quelques autres villes de la Toscane, et particulièrement dans les peintures du tabernacle de St Jean de Latran.

La Vierge représentée dans plusieurs des tableaux dont se compose ce dernier ouvrage, et qu'on voit gravés sur cette planche, fait admirer des caractères toujours variés et toujours vrais; au moment de l'annonciation, de la modestie; quand elle se livre aux soins de la maternité, de la dignité et de la douceur; quand son divin fils la couronne, de l'humilité.

La tête du dévot à genoux dans le tableau du milieu est bien évidemment un portrait; elle exprime une pieuse vénération.

Le coloris de ces fresques paraît n'avoir pas manqué de mérite.

Pl. CXXX, CXXXI et CXXXII.
Peintures en détrempe, sur bois, par Colantonio del Fiore, à Naples.
XIVe siècle.

Chez les Napolitains, peuple d'origine grecque, maîtres d'un territoire étendu au sein de la Grande-Grèce, et chez qui la langue grecque est encore aujourd'hui en usage, la peinture a dû être cultivée par des maîtres grecs plus long-tems que dans le reste de l'Italie.

Le mélange d'une population grecque et d'une population italienne, ayant chacune son évêque et sa cathédrale, dut y multiplier considérablement les images religieuses, qui d'ailleurs n'y furent point prohibées ou détruites, comme en Orient.

Cependant je n'ai point trouvé dans cette partie de l'Italie d'autres peintures grecques que celles des catacombes de St Janvier, gravées sur la planche XI, et celles de la ville d'Otrante, qu'on a vues sur les planches XCII et XCIII.

Mes recherches n'ont pas été beaucoup plus fructueuses, quand j'ai voulu découvrir quelqu'un des ouvrages des peintres nationaux des XIe et XIIe siècles, si patriotiquement célébrés par les

ou du personnage qui a consacré le tableau. Ces figures sont ordinairement d'une extrême petitesse, en signe d'humilité.

L'origine de cet usage remonte très loin. Spurius Carvilius, l'an 461 de Rome, ayant consacré une statue colossale, en bronze, à Jupiter, fit placer la sienne propre, dans de petites proportions, aux pieds de celle du dieu, et la fit exécuter avec les limailles provenues de cette image sacrée. Plin., XXXIV, 7. L'Hémorroïsse qui érigea une statue de bronze à Jésus-Christ, dans la ville de Césarée, fit aussi placer la sienne aux pieds de celle du Sauveur; et ce monument fut assurément une des premières productions de l'Art en l'honneur du christianisme.

On vit fréquemment, dans les premiers tems qui suivirent la renaissance de la Peinture, des corporations, des villes entières, ordonner des images de la Vierge vêtues de longs et larges manteaux, sous lesquels étaient rangés, d'un côté, un grand nombre d'hommes, de l'autre, autant de femmes, dont les têtes étaient presque toutes des portraits. C'est ce qu'on remarque sur la planche CLX.

Le peuple d'Arezzo se fit représenter sous le manteau de la Vierge. Vasari, *Vita di Parri Spinelli*.

Dans le XIIIe siècle, la confrérie *Del Gonfalone*, à Rome, dut son institution à une vision de cette nature.

Remercions cette pieuse invention, puisqu'elle a légué à l'histoire de l'Art des monumens de siècles déjà reculés, et garanti par-là, à des citoyens utiles des portraits, à des hommes intéressans des souvenirs.

auteurs de descriptions générales, ou par *De' Dominici*, l'historien des trois arts de l'Ecole Napolitaine : du moins n'ai-je rien trouvé d'assez bien conservé pour être reproduit par la gravure.

Ce n'est que dans les siècles suivans qu'on en rencontre d'assez authentiques et en assez bon état

Charles I[er], qui avait vu à Florence avec intérêt les ouvrages de Cimabué, employa deux peintres napolitains qu'on élevait dans leur patrie bien au-dessus de ce maître. Mais ce ne fut réellement que sous le règne de son petit-fils, qu'on vit s'en former d'assez habiles pour contribuer au renouvellement général de l'Art.

Maître Simone, l'un d'entre eux, qui florissait dès le commencement du XIV[e] siècle, fut distingué par le roi Robert, lorsque ce prince, excité par les éloges de Boccace, appela Giotto auprès de lui, et le chargea d'enrichir de ses ouvrages l'église de S[te] Claire dont il avait à cœur l'achèvement et la décoration, ainsi que sa chapelle royale du château *de l'OEuf*.

Simone fut d'abord affligé de cette concurrence; mais, bientôt vaincu par la courtoisie de Giotto et par les louanges qu'il en reçut, il se lia avec lui, et ils devinrent dans la ville de Naples, l'un par les modèles qu'il y laissa, l'autre par ses enseignemens, les premiers soutiens des bons principes.

De leur Ecole sortit *Col' Antonio Del Fiore*, né en 1352, dont les travaux se succédèrent sans interruption et avec assez de succès bien avant dans le XV[e] siècle.

L'un de ces tableaux, qui porte avec son nom la date de 1371 (*a*), et qu'on voit gravé sur la planche CXXX, annonce de la facilité, quelque correction dans le dessin, et une bonne manière de peindre, notamment dans la tête de S[t] Antoine, calquée sur l'original, planche CXXXI.

Mais ce qui constitue le grand prix de ce tableau aux yeux des Napolitains, c'est qu'ils le croient peint à l'huile. Il est vrai qu'on y reconnait un ton général tellement adouci et des teintes si moelleuses, qu'au premier coup d'œil et d'un peu loin on a peine à se refuser à cette idée; mais ce que j'ose dire, c'est que m'en étant approché d'assez près pour y porter la main, et ayant invité des peintres à le toucher ainsi que moi, il m'a été impossible dans cette occasion ainsi que dans plusieurs autres semblables, de me rendre aux prétentions de quelques personnes trop prévenues. et que je n'ai reconnu dans ce tableau qu'un emploi bien entendu de bonnes couleurs en détrempe, recouvertes d'un vernis gras qui ne nuit point à la transparence.

Un autre tableau du même artiste, gravé à la planche CXXXII, annonce autant d'habileté et même davantage.

Je l'ai fait dessiner sous mes yeux, dans l'église de S[t] Laurent. Les auteurs disent qu'on y lit la date de 1436; c'est ce que je n'ai jamais pu reconnaître dans les caractères informes qui sont gravés ici très exactement.

On est persuadé à Naples que cette peinture, malgré la date qu'on lui attribue, est aussi à l'huile Je n'y ai reconnu, après l'examen le plus attentif, qu'un procédé semblable à celui du premier tableau, mais un coloris brillant par une grande variété de tons, étonnant par sa légèreté, agréable même par son accord, et un faire précieux dans une multitude de détails.

La pose des deux figures est d'une perfection rare, par la simplicité et la variété.

Tels sont les différens degrés d'amélioration où maître Simone et son école s'élevèrent à Naples, dans le cours du XIV[e] siècle et au commencement du XV[e].

(*a*) Je donnerais au lecteur une peine aussi inutile et aussi fastidieuse qu'elle l'a été pour moi-même, si je rapportais toutes les variations et toutes les contradictions où sont tombés les différens écrivains napolitains, sur le sujet et la date de ce tableau et même sur le lieu où il fut placé

Je citerais Eugenio, *Napoli Sacra*, dans ce qu'il dit sur les églises de S Laurent et de S[t] Antoine; Celano, *Notizie del bello, etc., di Napoli*, sur les mêmes églises; De' Dominici, *Vite de' Pittori Napolitani*, dans la vie de Col-Antonio; Signorelli, *Vincende della coltura nelle due Sicilie, etc.*, tom. III; Il Dottor Sigismondo, *Descrizione di Napoli*, tom. I; et quelques autres, qui en ont aussi fait mention. Mais il suffira de dire que tous ces écrivains s'accordent à désigner l'église par la dénomination de S[t] Antoine, et à nommer *Col-Antonio-Del Fiore*, et que d'après ces indications, quoique vagues et incertaines, ne trouvant point d'autre ouvrage auquel je pusse les appliquer, j'ai cru devoir m'arrêter au tableau que je donne ici. On le voit dans l'église de S[t] Antoine *Del Borgo* : il porte l'inscription suivante :

A. M. CCCLXXI NICHOLAVS TOMASIO
DE FLORE PICT.

Je l'ai fait dessiner et calquer, ainsi que les caractères, autant que l'état où se trouvent ces derniers l'a permis.

Celui qui représente S[t] Jérôme, sur la planche CXXXII, a été aussi dessiné sous mes yeux.

Pl. CXXXIII
Peintures en détrempe et à fresque, de Thomas et de Barnabé de Mutina ou de Modène. XIVe siècle.

C'est probablement un coloris d'un mérite égal à celui du tableau précédent, qui aura décidé l'auteur du Catalogue des tableaux de la galerie impériale de Vienne, imprimé en français, à Bâle, en 1784, à désigner comme le plus ancien de cette collection, peint à l'huile (*a*), celui dont il fait mention à la page 229, sous le N° 1, et qu'il date de l'an 1297; opinion qu'il fonde sur un examen et des vérifications faits par des peintres et des chimistes.

Il traduit le mot *Mutina* par *Muttensdorff*, et se croit par-là autorisé à attribuer ce tableau à un peintre originaire de Bohême; et c'est d'après des documens trouvés dans des archives, qu'il se flatte d'établir la date de 1297.

Mais, d'un autre côté, des connaisseurs et des artistes non moins instruits et non moins soigneux de découvrir la vérité, ont pensé que ce tableau est peint en détrempe, et que c'est au moyen d'un vernis gras qu'il a l'apparence et presque tous les avantages d'une peinture à l'huile.

Il représente la Vierge entre St Wenceslas et St Dalmace, celui-ci, apôtre de la Bohême, l'autre, au nombre de ses rois, tous deux armés d'une pique. Il est gravé au haut de la planche, sous le N° 1. L'inscription, en caractères gothiques, où se trouve le nom du peintre, *Thomas de Mutina*, est semblable quant à la forme des lettres à une autre que je donne sous le N° 2, où se lisent le nom du même artiste et la date de 1352, et que j'ai prise dans une peinture à fresque encore existante sur les murs du chapitre du couvent des Bénédictins, à Trévise. Cette peinture renferme quarante figures, telles que celles du N° 2, rangées sur une même ligne, à-peu-près dans la même attitude, et représentant des personnages illustres de l'ordre de St Dominique. Dans son ouvrage intitulé, *Memorie Trevigiane*, que j'ai déja cité, lequel contient beaucoup de détails sur les productions des arts, à Trévise, le P. Frederici, religieux de cet ordre, aidé des lumières du savant et vertueux cardinal Garampi, alors nonce à Vienne, a prouvé que l'empereur Charles IV conduisit Thomas de Mutina, en 1357, à Karlstein, où se voient d'autres tableaux de ce peintre. Mais il a montré aussi que Thomas était originaire de Modène, en latin, *Mutina;* que sa famille était établie à Trévise, dans le XIVe siècle, et qu'il y exécuta plusieurs ouvrages, entre autres la peinture du chapitre mentionnée ci-dessus.

Le même P. Frederici, en parlant des expériences qu'il a faites pour reconnaître le procédé employé dans ce dernier ouvrage, assure qu'elles lui ont donné *Una buboletta oleosa che nella risoluzione traspirava particelle veramente di corpo oleoso.* Il croit pouvoir affirmer d'après cela que Thomas de Mutina, qui habitait alors Trévise, a employé de l'huile dans cette fresque, et en bon patriote, il en conclut que c'est à ce peintre trévisan que doit être attribuée la gloire d'avoir inventé la peinture à l'huile. Il veut que Thomas ait donné son secret à deux peintres allemands, Nicolas Wurmser et Théodoric de Prague, qui peignaient à Karlstein, en 1357, en même tems que lui, et ces circonstances le conduisent à regarder Thomas comme le chef et le père de l'Ecole Allemande; et il ajoute enfin que c'est de cette Ecole que les Flamands ont reçu la connaissance de la peinture à l'huile, qu'ils ont ensuite communiquée à l'Italie par un retour du premier bienfait.

J'ajouterai, si ce n'est au soutien d'une tradition si importante, du moins pour l'honneur de l'Ecole de Thomas *de Mutina*, c'est-à-dire, de Modène, que ce maître n'est pas le seul qui concourût alors à l'illustration de cette ville. Je puis citer une production d'un autre peintre, signée BARNABA DE MVTINA, 1374. Elle remplit la plus grande partie de cette planche CXXXIII (*b*).

Ce tableau passa dans mes mains vers l'an 1785. Je n'ai pas su d'où il venait, et j'ignore où il se trouve aujourd'hui.

La composition de chacune des quatre parties dont il est formé présente bien quelques singula-

(*a*) Il a été inséré, en 1782, dans le Catalogue de la galerie impériale de Vienne, des notions relatives à ce tableau, qui ont attiré toute mon attention.

On trouvera aussi des détails instructifs et fort étendus, dans les ouvrages suivans: *Bibliotheca Modenese, etc.*, tom. VI, pag. 481. *Notizie de' Pittori, Scultori, etc, nati delli stati del Duca di Modena;* 1786, in-4°; — *Pisa illustrata*, etc., 1792; tom. II, pages 159, 160; — *Frederici, Memorie Trevigiane sulle opere di dissegno dal mille e cento al mille ottocento;* Venezia, 1803, in-4°, 2 vol., fig., tom. I, cap. 2 et 3.

(*b*) Il y a lieu de croire que ce peintre est celui dont Tiraboschi, dans l'ouvrage que je viens de citer à la note précédente, indique un tableau de Madone, portant la date de 1377, qu'on voit dans l'église des Cordeliers de l'Alba, en Piémont. Le P. Della Valle, à la page 6 de la préface du tome X de son édition de Vasari, nomme aussi avec un grand éloge un tableau du même artiste, qu'il dit être dans le même endroit, et dont le sujet paraît être à-peu-près semblable; mais il lui donne la date de 1357.

rités, mais il y a aussi une richesse qui ne déplait pas, de la facilité dans le dessin, un agencement de draperies assez heureux, et même une sorte d'expression.

Le coloris appliqué sur un fond d'or m'a paru d'un effet agréable, trop léger pour être entièrement à l'huile, trop moelleux pour n'être qu'en détrempe. Je ne saurais affirmer quelles sont les matières dont il se compose, aussi hardiment qu'on l'a fait pour les deux peintures précédentes.

Ce qui me parait certain, et tout ce que je me permettrai de dire tant sur ces tableaux que sur beaucoup d'autres cités de toutes parts pour le même objet, c'est qu'on fit vers le tems où vivait ce Barnaba de Mutina, des recherches et des tentatives très multipliées sur l'emploi des couleurs, et qu'elles promettaient déja les avantages dont l'Art allait bientôt jouir. C'est là ce qui résulte des faits que divers écrivains ont recueillis, et des diverses opinions qui ont été émises sur cette question, et c'est aussi ce qu'il importe le plus de remarquer dans cette partie de l'histoire de l'Art.

Mais un autre fait que nous devons relever et pour l'histoire de la peinture, et pour celle de l'esprit humain, c'est que, malgré la sagacité et les efforts de quelques hommes tels que ceux dont je viens de parler, qui se distinguaient par des succès plus ou moins dignes d'estime, il en est peu qui soient arrivés au degré de savoir et de talent qui honorait alors l'Ecole Florentine. Plusieurs des peintres de cet âge demeurèrent attachés, dans la composition comme dans la pratique, aux habitudes des tems précédens, et cette funeste routine se prolongea jusque dans le XVe siècle.

Pl. CXXXIV.
Triptyque peint en détrempe, sur bois.
XVe siècle.

On reconnait tous ces vices dans le triptyque daté des premières années de ce siècle, que j'ai fait représenter sur la planche CXXXIV. La composition de la partie du milieu et le choix des personnages placés dans les parties latérales, tout est conforme aux vieux usages suivis dans cette espece de tableaux.

Pl. CXXXV.
Peintures à fresque, à Ste Agnes hors des murs de Rome.
XVe siècle

La même monotonie, la même incohérence, se retrouvent dans les compositions gravées sur la planche CXXXV, quoiqu'elles couvrent les murs d'une église située à la porte de Rome, et qu'elles soient postérieures de plus d'un siècle à Giotto, à Cavallini, et à leurs élèves; tant il est difficile aux bons principes de prendre généralement la place des vieilles erreurs. Peut-être faut-il moins accuser de ce mal les artistes eux-mêmes, que ceux qui leur ordonnaient des tableaux, du moins en ce qui concerne la répétition des sujets et même l'ordonnance.

Les peintures dont je parle se trouvent sur les murs intérieurs d'un bâtiment appartenant à un ancien monastère de filles, joint autrefois à la basilique de St Agnès hors des murs de Rome, que desservent aujourd'hui des chanoines réguliers.

On y lit le nom d'une de leurs abbesses, Constantia, avec la date de 1454, d'un côté, et de l'autre, celle de 1456.

Il y a, dans le dessin et le coloris de ces peintures, moins de défauts que dans l'invention et dans l'ordonnance : c'est en effet dans ces deux branches de l'Art, plus dépendantes du génie et du jugement, que l'Art devait faire des progrès moins rapides.

Pl. CXXXVI.
Peinture à fresque, de l'église de S Francois, à Bologne.
XV [illegible]

L'ordonnance est plus raisonnable dans la peinture gravée sur la planche CXXXVI. Elle représente un nombreux concours de fidèles rassemblés autour d'une chaire à prêcher, qui est isolée de tous côtés. L'image est vraie dans son ensemble; hommes et femmes paraissent également attentifs; les groupes et les attitudes varient d'une manière conforme au caractère de chaque sexe. Les costumes sont fidèlement suivis et dessinés avec assez de soin pour que quiconque connait les usages du pays les reconnaisse facilement, et éprouve même une illusion agréable.

Le personnage principal est S[t] Bernardin, de Sienne, peint d'après nature, prêchant à Bologne peu de tems avant sa mort. Le tableau porte la date de 1456, ainsi que le non du peintre (*a*). L'Art faisait alors à Bologne des progrès très sensibles.

Pl. CXXXVII
Le mariage de la Vierge; peinture à fresque, de Laurent de Viterbe. XV[e] siècle.

La composition n'est pas non plus sans mérite, dans le tableau de la planche CXXXVII.

Le sujet est clairement expliqué par le groupe du milieu. On y voit le grand-prêtre unissant la Vierge avec Joseph. Les parens des époux les environnent; le calme règne parmi eux; et s'il se manifeste plus loin quelque agitation, elle est l'effet du mécontentement que paraissent témoigner de jeunes prétendans qui n'ont pas vu leurs vœux accueillis par la sainte épouse comme ceux de Joseph, dont le bâton seul a fleuri.

La modestie imprimée dans les traits de la Vierge, et la tranquillité du maintien de tous les personnages placés auprès d'elle, sont conformes à la dignité, à la sainteté du sujet.

Si l'on ignorait qu'un peintre ne peut rendre les effets d'une grande scène qu'en imitant avec une parfaite vérité toutes les parties dont elle se compose, et en prenant en toute chose la nature pour modèle, cet exemple le prouverait. C'est la naïveté de chacune des figures qui a produit ici celle qui fait le mérite de l'ensemble.

Le caractère de cette composition doit paraître neuf, et il méritait une attention particulière.

L'obligation où se trouvait le peintre de ranger ses figures sur une seule ligne, ou, si l'on veut, sur des lignes droites et parallèles, lui présentait une difficulté de plus: il l'a vaincue, en ménageant de grandes masses bien liées entre elles, et il a su mettre de l'accord dans l'ensemble par le développement et les teintes des draperies.

Le coloris n'est pas moins digne d'approbation que la composition. La fraîcheur du pinceau ne laisse, pour ainsi dire, rien à desirer, sur-tout dans les figures peintes sur un fond d'azur à la voûte de la chapelle, qui offrent d'ailleurs des raccourcis fort étonnans pour le tems.

Je n'ai trouvé l'auteur de cet ouvrage cité dans aucun historien de l'Art; il se nommait maître *Laurent de Viterbe*.

Nous ne pouvons douter qu'il ne fût élève de Masaccio et nourri de ses chefs-d'œuvre. On voit derrière la femme vêtue de noir une figure représentant un jeune homme, qui semble calquée sur une de celles du crucifiement de S[t] Pierre de Masaccio, que je donnerai à la planche CXLVIII.

Pl. CXXXVIII
Peinture en détrempe, sur bois, par Charles Crivelli de Venise. Fin du XV[e] siècle.

Tout ce que l'Art avait acquis de simplicité et de grâce dans le dessin, au XV[e] siècle, se retrouve dans la figure de la Vierge représentée sur la planche CXXXVIII. Ce tableau est en détrempe, et porte la date de 1476. Il est de *Charles Crivelli*, peintre vénitien. On y remarque dans les formes une imitation du style propre à l'époque précédente, et que l'usage prescrivait encore pour ces sortes de sujets. L'artiste a joint même à ces restes de l'ancienne manière une singularité qui remonte à un tems beaucoup plus reculé, puisque Vasari semble en attribuer l'invention à Margaritone. Elle consiste à appliquer en relief, sur la surface de la peinture, des ornemens en stuc doré. C'est ainsi que sont exécutées l'auréole de la Vierge et celle de l'enfant.

Le faire de Crivelli est d'un fini très agréable. Cet artiste peint généralement en détrempe, sur

(*a*) On voit que ce nom est écrit avec des caractères et des abréviations qui présentent de l'obscurité. Je ne l'ai trouvé indiqué dans aucun écrivain du même pays, ni du même âge : omission d'autant plus singulière, que je n'ai rien rencontré d'aussi bon parmi les ouvrages contemporains, et notamment dans ceux qui ornaient la même chapelle. Ce monument était dédié à S[t] Bernardin, et la vie de ce saint avait sans doute fourni les sujets des tableaux. Lorsque je le visitai, en 1779, une confrérie qui venait de s'y établir se félicitait, comme d'une belle opération, d'avoir ordonné de blanchir les murailles. J'eus à peine le tems de faire dessiner la partie qu'on voit sur cette planche, en implorant l'autorité du légat; mais la protection de ce magistrat ne suffit pas pour la conserver; elle fut blanchie comme les autres.

Le légat était alors le cardinal Ignace Boncompagni, dont la mort précoce a dû faire éprouver à la ville de Rome des regrets profonds, et qui, par les marques de bonté et d'amitié qu'il m'a données jusqu'à la fin de sa vie, a si bien mérité les miens. Je me plais à le dire, et je le fais avec le sentiment de la conviction la plus intime : combien il est rare d'unir à une naissance aussi distinguée que la sienne, autant de connaissances en tout genre, autant de qualités aimables, et autant d'excellentes intentions, sur-tout dans des places aussi éminentes que celles qu'il a honorées!

bois, comme dans le tableau que nous examinons. On a lieu d'être étonné qu'il n'ait pas employé la peinture à l'huile, déja connue en Italie de son tems, et qui offrait des moyens de perfectionnement bien plus étendus et plus assurés que la détrempe; mais il n'est pas le seul en qui l'on remarque cet attachement à ses habitudes. Plusieurs peintres, ses contemporains, et même posterieurs à lui jusque vers la fin du XV[e] siècle, ont pareillement suivi l'ancienne pratique

Pl. CXXXIX et CXL. Peinture en détrempe, sur toile et sur bois, par André Mantègne. XV[e] siècle

André Mantègne, né à Padoue vers 1430, et mort en 1506, multiplia les ressources de l'Art, et en hâta les progrès par les connaissances qu'il avait acquises dans l'histoire, et par l'étude des monumens de l'antiquité.

Il eut l'occasion d'étudier l'antique dans l'atelier de Squarcione, son maître, qui avait rapporté de ses voyages en Grèce un grand nombre de statues et de bas-reliefs, devenus heureusement des modèles pour ses élèves.

Mantègne en profita plus qu'aucun autre. Nous en avons la preuve dans ses grandes fresques de Mantoue, telles que le fameux triomphe de César. Les ouvrages dont il orna le palais des souverains de cette ville, et ceux qu'il exécuta dans différentes églises, ne lui font pas moins d'honneur. Il fut le premier parmi les anciens peintres, qui ne se borna point à des sujets religieux; il en traita beaucoup d'autres tirés de l'histoire profane (*a*).

On doit croire que les observations de Mantègne sur le style de l'antique, furent précédées d'une étude suffisante de la nature. Mais de cette double instruction résultèrent, tant dans ses peintures que dans les productions de son burin, deux manières différentes, qui ont fait porter sur lui des jugemens opposés, quand on n'a pas pris la peine de le comparer à lui-même, pour apprécier la somme de ses talens.

Les tableaux gravés sur les planches CXXXIX et CXL, m'ont paru propres à le faire connaître sous l'un et l'autre rapport. Ils ont d'ailleurs le mérite particulier d'être des tableaux de chevalet, genre d'ouvrages de Mantègne assez rare aujourd'hui dans les collections.

Sur le premier, qui porte le nom de l'auteur et la date de 1454, est la figure entière d'une femme Le lis qu'elle tient dans une main, et la palme qu'elle porte dans l'autre, annoncent clairement une vierge-martyre.

Les détails ont été calqués sur l'original; ils sont d'un dessin correct; la draperie est noble et simple. Mantègne n'avait à exprimer ici que des sentimens paisibles, et à saisir dans la nature que ce qu'elle présente de plus facile à imiter. L'évènement retracé sur la seconde planche est au contraire bien loin de cet état de tranquillité: c'est l'acte d'une vengeance céleste confiée à une femme. On y voit Judith faisant emporter la tête d'Holopherne, qu'elle vient de couper.

En considérant des objets si différens entre eux, en songeant à la diversité des talens qu'il fallait posséder pour les peindre, on partage en quelque sorte le tourment que dut éprouver Mantègne, celui d'un homme né pour goûter les charmes d'une nature simple et naïve, et qui se trouve obligé de vaincre les difficultés que lui présente une action tragique et terrible.

Son école et son siècle n'avaient point acquis l'instruction nécessaire pour traiter un sujet semblable à ce dernier. L'artiste a cru trouver des moyens suffisans dans ses études faites d'après l'antique, et, pour prouver son habileté en ce genre, il a fait entrer dans la composition de son tableau deux bas-reliefs, dont l'un représente un combat et l'autre quelques divinités marines. Quant à la scène qu'il devait représenter, il a outré l'action de Judith. L'attitude, l'aspect, sont également barbares; les contours sont durs, les mouvemens n'ont rien de naturel.

(*a*) On sent bien que cette expression ne signifie pas rigoureusement qu'avant ce maître il n'y en ait eu aucun qui ait exercé son pinceau sur des sujets d'histoire profane. Je veux dire seulement qu'il est à-peu-près le premier qui l'ait fait d'une manière digne de l'histoire.

On peut s'en convaincre, en parcourant les biographes des diverses Écoles. Ils citent un *Ambrogio Laurenzetti*, qui, du XIII[e] au XIV[e] siècle, peignait dans la maison commune de Sienne, des faits de guerre nationaux; un *Giacomo Ripanda*, qui, au commencement du XV[e] siècle, représenta des triomphes des Romains, dans les salles de l'ancien capitole, *Gentile da Fabriano*, qui, vers le même tems, peignait une bataille navale, Antoine *Pollajualo*, qui, dans le milieu du même siècle, peignait à Florence les travaux d'Hercule pour Laurent-le-Vieux dans le palais des Médicis

Le coloris des deux tableaux que nous examinons, bien qu'il soit digne de quelques éloges, n'approchait point encore, et sur-tout dans l'effet général, du degré de mérite où parvint peu de tems après cette branche de l'Art (*a*).

C'était un état de choses assez remarquable, que celui où le génie de tant de maîtres faisait des tentatives journalières pour perfectionner tous les genres de peinture, et où la plupart d'entre eux obtinrent des succès si différens et quelquefois si médiocres, quoiqu'ils fussent de beaucoup postérieurs à un homme dont nous parlerons tout-à-l'heure, qui, mort trop jeune, sut cependant parvenir bien près de la perfection.

Pl. CXLI
Peinture en détrempe, sur bois.
Fin du XVe siècle.

La planche CXLI nous offre encore un exemple de l'état d'hésitation où se trouvèrent les artistes jusque vers les dernières années du XV[e] siècle.

La composition représente la Vierge et l'Enfant Jésus. Le peintre surpassait évidemment, quant au dessin, ceux qui ont traité ce sujet dans les tableaux des planches CXVII, CXXIV, CXXVII, et même CXXXVIII; mais, retenu par les mêmes motifs que Crivelli, qui a peint ce dernier, il s'est borné comme lui à une expression assez insignifiante, et n'est point sorti du caractère auquel il se croyait obligé de se conformer.

Ce tableau est en détrempe, quoiqu'il porte la date de 1484.

Pl. CXLII
Peinture à fresque, par Mélozzo da Forli inventeur des raccourcis.
XV[e] siècle.

Parmi les parties de la Peinture où Mantègne mérite d'être cité avec honneur, et dans lesquelles il peut rivaliser avec les maîtres de l'époque dont nous approchons, il faut placer la science de la perspective, qui renferme celle des raccourcis. Il abusa quelquefois de cette dernière, mais plus souvent il l'employa avec jugement et avec discrétion.

Melozzo, son contemporain, et probablement son élève, posséda ce talent indispensable pour de grandes compositions; mais il y joignit la pratique moins agréable de faire *plafoner* les figures vues de bas en haut, employée si souvent et si mal-à-propos dans la suite pour la décoration des voûtes. On en voit un des premiers exemples dans les peintures du cul-de-four du rond-point de l'église des Saints-Apôtres, de Rome, aujourd'hui démolie. Plusieurs morceaux de cette grande machine, qui ont été conservés, se retrouvent sur la planche CXLII. Melozzo se rendit célèbre par cette invention, et ses ouvrages méritent moins de reproches que la plupart des peintures du même genre exécutées après lui.

Dans la multitude d'anges enfans qui environnent la figure de l'Eternel, objet principal où se réunissaient les plus grandes difficultés, on en remarque un assez grand nombre qui ne dépareraient point les tableaux du Corrège, et il semble que ce dernier n'ait pas dédaigné de les étudier dans ses voyages à Rome, circonstance de sa vie sur laquelle il ne semble plus permis aujourd'hui d'élever des doutes.

Ceux de la plus grande proportion, vus à mi-corps, ont l'expression qui convient à des êtres célestes : il faut bien se garder de la trouver froide, car elle n'est que paisible.

(*a*) Mantègne, comme nous l'avons dit, avait puisé dans des études mal dirigées, d'après des statues et des bas-reliefs antiques, la sécheresse et la dureté qu'on remarque dans son dessin, et sur-tout dans les plis de ses draperies, qui, suivant l'expression de Vasari, sont *un pochetto taglianti*.

Les habitudes contractées dans cette manière d'étudier n'avaient pas été aussi sans inconvéniens, relativement à son coloris. Quelquefois cependant il a surmonté les difficultés qu'elles lui opposaient. C'est ce qu'on voit particulièrement dans le tableau qu'on peut regarder, à tous égards, comme le meilleur qu'il ait produit, celui de l'église *Della Madonna della Vittoria*, de Mantoue. Il l'exécuta avec tous les soins dont il était capable, par reconnaissance pour François II, marquis de Mantoue, qui venait de fonder cette église, en 1496.

Ce prince aimait les arts comme Louis, son aïeul, qui déja avait employé Mantègne si utilement pour les progrès de l'Ecole de Mantoue, et qui l'avait si dignement récompensé

François est représenté dans le tableau de la *Madonna della Vittoria*, à genoux devant la Vierge, qui est environnée de saints, et qui étend sur lui une main protectrice. Cette main est d'un raccourci savant.

Les carnations de la figure du Christ enfant, ainsi que de celle du jeune S[t] Jean-Baptiste, sont peintes avec une *morbidesse* remarquable. Ces enfans sont pleins de grâce. Une de ces têtes d'anges semble avoir été présente à la mémoire du Corrège, lorsqu'il peignait la coupole de Parme.

Ce sont ces parties de l'Art, mieux traitées que dans aucun peintre contemporain, qui persuadent aux Mantouans, charmés de le croire, que Mantègne a été le maître du Corrège. Mais l'intervalle qui sépare ces deux artistes est immense. Et d'ailleurs la différence des âges semble suffire pour repousser la tradition des habitans de Mantoue.

En tout, l'invention de cette manière de peindre les plafonds fut en elle-même un grand pas vers le développement général de l'Art; mais après avoir brillé par sa nouveauté vers le milieu du XV[e] siecle, elle fit naître plus d'un danger dans les siècles suivans.

Pl. CXLIII. [illegible] Commencement du XVI[e] siècle.

Si la Peinture dut à Mantègne quelques uns des premiers tableaux dont les sujets furent empruntés de l'histoire, il paraît que c'est Jean Bellin, autre peintre vénitien, qui conçut le premier la pensée de prendre un sujet tout entier dans la mythologie. Tel est le tableau gravé sur la planche CXLIII, représentant une bacchanale.

Il fut exécuté pour l'ornement de la galerie d'Alphonse I[er], duc de Ferrare. Bellin, qui le commença en 1514, dans un âge très avancé, ne l'ayant pas terminé, Le Titien son élève l'acheva, et il plaça dans le fond un beau paysage, où il traça par reconnaissance le nom de Jean Bellin, son maître, qui aurait été à peine digne d'être son disciple.

Ce sont ces circonstances, de la réunion des travaux de ces deux artistes, et de celle de deux genres de peinture nouveaux l'un et l'autre à cette époque, le paysage et la mythologie, qui m'ont engagé à faire usage ici de ce tableau, quoique par sa date il sorte plus encore que le précédent de l'ordre chronologique.

La composition, qui appartient à Jean Bellin, n'est pas sans mérite. Si les figures n'offrent pas les mouvemens tumultueux, l'état de gaieté et d'ivresse qu'on a peut-être trop recherchés postérieurement dans de pareils sujets, elles n'ont aussi rien de licencieux. Les groupes ont de la grâce, ainsi que plusieurs figures de jeunes femmes. Le coloris, où l'artiste a fait usage de l'huile, annonce une habileté inconnue jusqu'alors, et étrangère à Jean Bellin lui-même; mais cette supériorité n'a rien d'étonnant, quand on sait que Le Titien a donné à cet ouvrage les derniers coups de pinceau. Ce qui appartient évidemment et sans partage à ce dernier, c'est le paysage dont il a orné le fond. Par le mérite de l'exécution, non moins que par l'étendue, le choix et la variété du site, cet accessoire est devenu un objet principal.

Je classe ce tableau parmi les productions propres à établir l'histoire de l'Art, parcequ'il faut compter au nombre des services que Le Titien a rendus à la Peinture, les progrès qu'il a fait faire au paysage, genre plein d'intérêt, où une imitation naive et fidèle est assurée de plaire aux hommes de tous les rangs.

C'est avec regret que je me borne à cet unique exemple et à cette seule observation sur une partie de la Peinture, digne d'une histoire particulière. Si l'on réunissait une suite de paysages disposés en classes différentes, et suivant l'ordre des tems, cette belle collection rappellerait avantageusement ce que nous devons à une foule de maîtres, et à chacune des nations qui se sont honorées par la culture des arts. Mais une semblable entreprise excéderait de beaucoup les limites où j'ai dû me renfermer

Pl. CXLIV. Portrait sur bois, d'Alphonse I[er], roi de Naples. XV[e] siècle.

La planche CXLIV, où l'on voit le portrait d'Alphonse I[er], roi de Naples, V[e] du nom en Aragon, et surnommé *le Magnanime* (a), serait encore un hommage rendu au talent du Titien, si le style de cet ouvrage, et les circonstances historiques avec lesquelles il se trouve lié, permettaient de le joindre à ceux qui ont immortalisé son pinceau

(a) Ce monument, indépendamment de ce qu'il peut avoir d'utile pour l'histoire de l'Art, rappelle des souvenirs intéressans pour les lettres et pour la gloire d'Alphonse.

Les accessoires qui accompagnent la figure de ce prince portent l'empreinte de son goût pour les livres. Sa couronne est posée sur les Commentaires de César, que notre Henri IV appelait *la Bible des guerriers*.

Une ville, dont on apperçoit quelques monumens dans le lointain, pourrait être Gaëte. On se souvient que lorsqu'il assiégeait cette ville, ayant appris que, faute de boulets, ses soldats chargeaient leurs canons avec des pierres arrachées d'une ancienne maison de Cicéron, il le défendit, aimant mieux, disait-il, conserver un édifice si respectable, que de s'emparer d'une forteresse

J'ai déja cité un trait de bonté de ce prince. Comme on élevait à Naples un arc de triomphe en son honneur, et qu'il s'agissait d'abattre une masure où habitait un vieux soldat, compagnon de ses victoires, il ordonna d'en changer l'emplacement, pour que sa gloire ne troublât pas le repos du guerrier qui avait contribué à la consolider.

Appréciateur éclairé du mérite, Alphonse unit à la science militaire l'amour des lettres et des arts. L'histoire aimerait à rattacher à son nom l'époque de l'invention, qui a le plus contribué chez les modernes au perfectionnement de la Peinture.

Ce prince ayant acquis de quelques marchands florentins des tableaux flamands, peints à l'huile, s'empressa de les faire connaître aux artistes qui l'environnaient, parmi lesquels figurait avec distinction *Antonello da Messina*, peintre sicilien. Celui-ci, vivement frappé des avantages que cette nouvelle manière de peindre assurait au coloris, se rendit sur-le-champ en Flandre, y fit la conquête du secret de Van-Eyck, et de retour à Naples, le mit en usage sous les yeux d'Alphonse. Il serait possible par conséquent que ce portrait fût son ouvrage. Il est en effet d'une fraicheur de coloris et d'une suavité propres a étonner; et, au premier aspect, on est fortement porté à le croire peint à l'huile. Mais je dois ajouter qu'il m'a été impossible d'acquérir une conviction parfaite à cet égard, quoique je l'aie examiné souvent et de bien près, avec différens connaisseurs, et notamment avec le chevalier d'Azara qui en était propriétaire; et j'ai enfin renoncé à me faire une opinion sur ce point, laissant ce tableau avec beaucoup d'autres qui semblent n'être plus des peintures en détrempe, et qui cependant ne sont point encore des peintures à l'huile.

La miniature, non le genre que nous entendons aujourd'hui par ce mot, mais celui qu'on employa pendant tant de siècles à l'ornement des livres manuscrits, la miniature, dis-je, fut assez généralement un des sujets d'étude des peintres florentins, depuis le Giotto qui s'y était distingué. Pl. CXLV. [illegible] de frère Jean de Fiesole. [illegible]

Deux frères avaient commencé par s'y rendre célèbres dans la première partie du XVe siècle; mais bientôt le plus jeune, né vers l'an 1387, et entré dans l'ordre de St Dominique, sous le nom de frère Jean de Fiesole, se montra capable d'exécuter de grandes compositions à fresque, et il orna de cette manière l'église de son couvent à Florence, et plusieurs autres parmi lesquelles est celle de St Marc, qu'il peignit par ordre de Cosme, dit le Père de la patrie. Ses peintures sont encore admirées aujourd'hui, et servent toujours à l'édification des fidèles, par la vérité des attitudes, par la douceur et la vivacité de l'expression, et notamment à cause des belles têtes des anges, des saints et des saintes qu'on y admire. Le caractère noble qui convenait à ces figures est si bien rendu, que, suivant les termes de Vasari, *Non possono essere altrimenti in Cielo.* Cette beauté valut à l'auteur le titre *d'Angelico,* qu'il méritait d'ailleurs par ses vertus.

Le pape Nicolas V, qui chérissait les hommes de talent, appela celui-ci auprès de lui dès les premières années de son pontificat, et le chargea de peindre sa chapelle particulière, dans le palais du Vatican.

Les compositions dont le frère *Angelico* orna les murs intérieurs et la voûte de cette chapelle, parfaitement conservées jusqu'à présent, sont presque toutes reproduites sur la planche CXLV.

Elles représentent différens événemens de la vie de St Etienne et de celle de St Laurent.

L'habileté avec laquelle ces fresques sont terminées est véritablement prodigieuse. Rien de plus doux à l'œil que leur coloris. Peu d'ombres fortes, un harmonieux clair-obscur. De près, ces peintures ont tous les charmes de la miniature; de loin, elles produisent par la vigueur des teintes tout l'effet d'un pinceau large et libre.

Le dessin ne manque pas de correction; toutefois les figures sont courtes, ce qui peut venir d'une habitude contractée dans les miniatures des livres, ou de l'obligation de peindre dans des bordures resserrées, et dans la bande transversale placée au bas des tableaux appelée *la Pradella,* où il était d'usage de traiter des sujets en petit, *istoriette.*

Les attitudes modestes, l'air d'attention, et l'expression de la piété qui semble animer les personnages, ont quelque chose de touchant, parcequ'on y reconnait l'imitation de la nature.

Il est dans ces ouvrages une autre particularité bien remarquable, qui a pareillement sa source dans l'attention qu'a apportée l'artiste à rendre fidèlement toutes les circonstances du sujet, c'est que l'ordonnance, sage à cet égard, l'indique sans incertitude.

D'une part, c'est une prédication : l'orateur semble appeler le respect par la dignité de son maintien, le peuple l'écoute avec recueillement. De l'autre, c'est un martyre : on y voit en opposition la violence des bourreaux, la résignation des victimes. Ailleurs, c'est l'administration des sacrements : l'humilité des personnages, rendue sensible par leurs attitudes, manifeste leur foi.

Cette justesse de l'expression, le religieux artiste la devait certainement au sentiment de ses propres vertus, aux modèles que ses pieux confrères lui présentaient tous les jours; et le talent de saisir ces beautés, il l'avait puisé dans une école qui depuis plus d'un siècle cherchait la perfection, en s'attachant à la simple vérité.

Ces divers genres de mérite étaient déja remarquables dans les travaux que frère Jean de Fiésole avait exécutés à Florence, et dont Masaccio, moins âgé que lui de quinze ans, sut profiter; mais ils le sont bien plus encore dans les peintures de Rome, dont nous parlons en ce moment, et dans lesquelles, par un singulier concours de circonstances, il semble avoir pris à son tour pour modèle les ouvrages de ce même Masaccio, mort douze ans avant lui.

Frère Jean s'approcha de si près de cet habile maître, dans ses derniers ouvrages, qu'il m'a paru juste de les faire servir de transition entre les efforts de l'âge précédent et les nouveaux succès dont l'Art fut redevable à Masaccio.

Ajoutons que dans l'architecture qui forme les fonds des tableaux de la chapelle de Nicolas V, le frère *Angélique* s'est montré instruit des principes de la perspective.

Pl. CXLVI. Peinture à fresque, en terre verte, par Paul Uccello, de Florence. XVe siècle.

Tandis que Melozzo, Mantègne et le frère Jean, à-peu-près contemporains, semblaient ainsi multiplier les ressources de la Peinture, un peintre florentin en faisait une étude encore toute particulière, et propre à les étonner eux-mêmes, sauf la bizarrerie avec laquelle il usa quelquefois de son talent. Ses principales peintures se voient à Florence; elles sont à fresque, en clair-obscur et en terre verte.

Ce peintre reçut le surnom d'*Uccello*, à cause d'un amour porté à l'excès pour différens animaux, et notamment pour les oiseaux. Mais il mit à profit cette espèce de folie, en apprenant à peindre avec beaucoup de vérité les modèles auxquels il consacrait ses soins. Il ne donna pas moins d'application à l'étude des figures humaines. Les objets retracés sur la planche CXLVI montrent son habileté dans ces divers genres, et attestent en même tems ce que l'Art dut à ce maître ingénieux.

SECONDE ÉPOQUE.

XVe SIÈCLE.

Pl. CXLVII, CXLVIII, CXLIX, CL, CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV Peintures en détrempe, sur bois, et peintures à fresque, par Masaccio. XVe siècle

Ainsi, toutes les circonstances et tous les talens se réunissaient pour conduire la Peinture au degré d'amélioration qui forme la seconde époque de son rétablissement.

Nous venons de voir que Giotto et ses contemporains n'avaient contribué à sa renaissance que lorsqu'ils avaient substitué une imitation fidèle de la nature à l'imitation vague dont leurs prédécesseurs s'étaient contentés.

Variée comme la nature elle-même, cette imitation offrit entre les mains de Giotto et de Starnina une vérité gracieuse et noble; dans celles de Laurent de Viterbe, de la simplicité, de la naïveté; sous le crayon de Mantègne, du caractère, mais un peu de rudesse; plus d'élégance et de sentiment, dans les ouvrages du frère Angélique.

Il fallait ajouter, et dans un degré supérieur, aux améliorations opérées par ces différens maîtres, des formes précises et correctes, des attitudes toujours d'accord avec le caractère des personnages et avec leur situation, des groupes qui par leur enchaînement concourussent à la représentation de l'action principale; il fallait mettre le lieu de la scène en perspective; accorder le coloris des carnations avec celui des draperies et des objets accessoires, de telle manière qu'il en résultât un ensem-

ble où rien ne fatiguât la vue et ne pût troubler l'esprit : c'est de ces qualités diverses que *Thomas Guidi*, surnommé *Masaccio*, peintre florentin, enrichit l'Art, sans perdre rien des charmes d'une juste imitation.

Les neuf planches suivantes, que je n'ai pas craint de porter à ce nombre, à cause de l'importance de chaque peinture, et de l'époque où ce maître florissait, attesteront toute l'étendue de son talent (*a*).

Autant l'Architecture et la Sculpture eurent d'obligations aux Alberti, aux Brunelleschi, aux Donato, aux Ghiberti, dans la première moitié du XV[e] siècle, autant il fut heureux pour la Peinture de compter Masaccio, dans le même tems, au nombre de ses sectateurs.

Les talens naturels de cet artiste, et les soins qu'il se donna pour les mettre à profit, furent soutenus par les leçons et les modèles que lui offraient ces grands hommes, et par l'émulation qu'ils lui inspirèrent.

On ne peut douter de ce fait à l'égard de Ghiberti, quand on voit dans la planche CXLVII, Masaccio retracer un des sujets dont cet habile sculpteur avait orné le retable de l'autel de S[t] *Zanobio*, à Florence, la résurrection d'un enfant opérée par ce saint évêque (*Sculpture*, pl. XLII).

Le peintre a suivi entièrement le même plan que le sculpteur. Les figures sont moins nombreuses, les accessoires moins riches et moins bien choisis; l'expression est plus timide, mais elle a une vérité qui pourrait faire dire avec le Dante :

Morti li morti, e i vivi paren vivi

Chaque figure paraît un portrait, pour le costume, l'âge, et l'expression du sentiment (*b*). C'est bien là une peinture parlante, *vocalis*. Elle reproduit les mouvemens de la face humaine, comme une glace qui les réfléchit sans les altérer; et c'est doubler le plaisir qu'ils peuvent faire éprouver au spectateur qui, en reconnaissant le portrait, réunit l'idée de la personne à celle du sujet. La nature semble alors céder sa place à l'Art.

Devenu maître rapidement et comme par miracle, Masaccio prouva toute son habileté dans les deux belles compositions gravées sur la planche CXLVIII. Elles font partie des peintures à fresque qu'il exécuta à la chapelle *Brancacci*, dans l'église *del Carmine*, à Florence. Tout assurément s'y montre fort supérieur à ce qui avait été fait jusqu'à lui, et rien n'y demeure au-dessous de ce qui parut dans la suite.

Néron, sur son trône, a presque toute la majesté que l'antique donne à ses empereurs dans leurs allocations, sur les plus belles médailles. Pierre et Paul sur le point d'être condamnés à mort, se défendent sans arrogance et sans bassesse, en citoyens romains; et le préteur écoute l'arrêt dans l'immobilité silencieuse que doit inspirer la vue du tyran.

Le crucifiement de S[t] Pierre est le sujet du tableau voisin.

L'événement ne saurait être représenté avec plus de clarté (*c*). Rien d'inutile, rien d'oublié de ce qui pouvait paraître nécessaire à l'action. Les groupes sont motivés, enchaînés, distribués, sans nuire à l'intérêt du fait principal. Les draperies, ainsi que le nu, sont dessinées en général correctement, bien qu'avec un peu de dureté. Le coloris, bien ménagé dans ses dégradations, et plus moelleux qu'il n'avait été jusqu'alors, répond au mérite des autres parties de l'ouvrage.

(*a*) Il serait sans doute intéressant de suivre les progrès de ce maître, en étudiant ses productions dans l'ordre où elles furent exécutées. Nous pourrions le voir d'abord terminant les ouvrages de *Masolino da Panicale*, son maître, et nous verrions ensuite Filippo Lippi, son élève, terminer les siens. Mais les renseignemens que nous pourrions rassembler sont insuffisans pour établir cet ordre chronologique, et je suis d'ailleurs moins occupé de l'histoire de chaque artiste que de celle de l'Art.

(*b*) L'usage si fréquent, chez les peintres du XV[e] siècle, de placer des portraits dans leurs tableaux, présentait plusieurs avantages. Il leur valait à eux-mêmes la bienveillance de ceux qu'ils représentaient, et, comme c'était le plus souvent des personnages illustres par leur état, leurs talens ou leurs actions, ces images, intéressantes pour la génération présente, devenaient des monumens historiques pour la postérité.

(*c*) Cet acte ne saurait non plus être mieux décrit qu'il ne l'est dans ces vers de Prudence :

Prima Petrum rapuit sententia legibus Neronis
Pendere jussum præeminente ligno.
Ille tamen veritus celsæ decus æmulando mortis
Ambire tanti gloriam magistri,
Exigit ut pedibus mersum caput imprimant supinis,
Quo spectet imum stipitem cerebro.

Hymn XII, vers 11, 16

Le tableau gravé sur la planche CXLIX donnerait peut-être une idée moins avantageuse du talent de Masaccio, si l'on ne savait qu'il n'est pas entièrement de lui, et qu'une mort prématurée l'ayant surpris tandis qu'il y travaillait, il fut terminé par Philippino Lippi. Mais son habileté se retrouve toute entière, et son savoir, nouveau pour son âge, brille de tout son éclat dans plusieurs des autres fresques de la même chapelle, gravées sur la planche CL.

Celle qui représente le sacrement du baptême est célèbre par la vérité des figures nues, et par les signes du froid que l'une d'elles paraît ressentir. Celles d'Adam et d'Eve, si vraies dans les attitudes, si touchantes par l'expression et les nuances du repentir que chacun des deux personnages manifeste suivant le degré de sa faute, ont paru si bien caractérisees et si gracieuses aux yeux de Raphaël, qu'il se les est appropriées, sans y apporter presque aucun changement, ce qui n'est pas une médiocre louange pour Masaccio.

Ce peintre ne mérite pas d'être moins loué par tous les hommes sensibles, au sujet de la peinture où il a représenté deux malades aux pieds de St Pierre. Qu'on regarde à la planche CLI, les têtes calquées sur les originaux : ce ne sont pas de simples portraits, ce sont des images frappantes d'une émotion très vive. On lit dans les traits de l'un des deux personnages, la sincérité de sa foi, dans la physionomie de l'autre, la soif ardente de la guérison qu'il attend.

Des beautés du même ordre se font admirer dans les fresques dont Masaccio orna la chapelle de Ste Catherine martyre, à l'église de St Clément, à Rome, soit que ces peintures aient précédé celles de la chapelle *Brancacci*, soit qu'elles aient été exécutées postérieurement, fait sur lequel l'histoire de ce peintre laisse quelque incertitude.

Ces fresques sont à-peu-près toutes gravées sur les trois planches suivantes.

Jeune et animée d'un esprit divin, Ste Catherine, en présence des philosophes ou au milieu de ses juges, sur la planche CLII, annonce par la tranquillité de ses traits la plénitude de sa conviction. Les huit personnages qui l'entourent se décident à la condamner avec des sentimens différens, et ces sentimens se peignent sur leur physionomie. Une semblable variété d'expression, rendue avec la même intelligence, se fait remarquer sur le visage des satellites présens au supplice de la sainte.

Les peintures de la même chapelle, gravées sur la planche CLIII, moins bien conservées, ou altérées par des retouches, n'ont pas permis au graveur de nous offrir des beautes de sentiment égales à celles-là.

Mais les deux groupes placés au bas de la planche CLIV nous en dédommagent. L'un a tout le naturel d'une conversation entre trois hommes tranquilles, l'autre est plein de l'expression d'une profonde douleur.

Enfin, sur la planche CLV, j'ai réuni la plupart des compositions dont je viens de parler, afin qu'après avoir admiré le Masaccio dans plusieurs de ses ouvrages en particulier, on puisse se former d'un seul coup-d'œil une idée exacte et complète de l'influence qu'il a exercée sur le rétablissement du goût. En considérant cette réunion, il sera facile de se convaincre que ce sont ses ouvrages, son nom, et le moment de son illustration, qui doivent marquer la seconde époque de cette nouvelle vie de la Peinture.

La carriere de ce grand peintre fut courte. Il naquit près de Florence, en 1402, et mourut en 1443. Génie éclatant de lumière, il vint au monde, l'éclaira un moment, et disparut (*a*).

Pl. CLVI.
Peintures à fresque, et sur bois, par Lucas Signorelli, à Orvieto et à Cortone
XVe siècle

Masaccio n'avait rien laissé à desirer, quant au talent d'exprimer le sentiment intérieur, par la configuration des traits; mais il fallait que l'Art, pour établir sur des fondemens solides les progrès qu'il avait encore à faire, joignît à ce talent la science des dessous, c'est-à-dire la connaissance des

(*a*) Ce ne fut point dans une Ecole proprement dite que se répandirent ces enseignemens. L'instruction fut le fruit des modèles que les ouvrages de Masaccio présentèrent aux artistes, et qu'ils leur offrent encore.

Les yeux du public, qui semblèrent fermés sur ses ouvrages, de son vivant, s'ouvrirent pour les admirer bientôt après sa mort. Vasari nomme vingt-quatre artistes qui les étudièrent, en y comprenant Michel-Ange et Raphael. Masaccio est le second peintre classique, comme Giotto est le premier

formes, de la disposition des os et de leur union entre eux, de *l'ossature* enfin, ou de la charpente du corps humain. Il fallait y joindre encore celle de la figure, de l'origine et de l'insertion des muscles auxquels les os servent de soutiens; et ensuite celle des apparences diverses qui en résultent sur la peau, enveloppe délicate de cet ensemble merveilleux.

L'Art ne pouvait puiser ces connaissances indispensables que dans l'étude de l'anatomie. Cette étude, ainsi que celle des autres sciences, ne fut reprise qu'au XIVᵉ siècle, et cultivée avec succès que dans le XVᵉ. C'est au commencement du XVIᵉ qu'elle fit des progrès surprenans. Les statuaires et les peintres apprécièrent alors l'utilité qu'ils pouvaient retirer de ces nouveaux renseignemens sur la conformation du corps humain.

Le grand Léonard de Vinci, qui apprit ou qui devina tout ce qu'il est le plus important de connaître sur la théorie de l'Art, et sut exécuter ce que la pratique a de plus difficile, recommanda fortement cette étude fondamentale, et nous verrons avec quelle constance Michel-Ange s'en occupa.

Peu de tems avant Léonard, un des premiers peintres qui paraisse s'y être appliqué avec fruit, quoiqu'il en ait fait quelquefois un usage assez bizarre, est Lucas Signorelli, de Cortone. Un grand nombre de tableaux et de fresques, exécutés pour plusieurs des villes principales de l'Italie, lui avaient acquis une telle réputation, par les inventions des sujets, la correction du dessin, et un coloris qui ne manque pas toujours d'harmonie, qu'il fut un des quatre artistes appelés à Rome par Sixte II, vers l'an 1470, pour peindre un des côtés de la chapelle du Vatican, qui porte le nom de ce pape. Une des peintures dont il orna cette chapelle se trouvera sur la planche CLXXVII.

Le tableau que j'ai fait graver ici sous le N° 7, dans lequel il a représenté Jésus-Christ donnant la communion aux apôtres, ou l'institution de l'Eucharistie, est peint sur bois, et décore le chœur de la cathédrale de Cortone. C'est un de ses plus beaux ouvrages, soit dans l'ordonnance, soit dans l'expression qui est pleinement digne du sujet.

Le degré de mérite de cette peinture, supérieur à tout ce que ce maître a produit, m'a confirmé dans une opinion dont j'ai eu plusieurs fois occasion de reconnaître la justesse : c'est qu'un peintre, au sein de sa famille, au milieu de ses concitoyens, animé du desir d'honorer sa patrie, travaille généralement pour elle avec une émulation qui l'élève au-dessus de lui-même, et que c'est dans ces occasions qu'il obtient ses succès les plus éclatans.

Lucas jouissait d'une réputation brillante, lorsque, dans la dernière année du XVᵉ siècle, il fut appelé par les magistrats de la ville d'Orviette, pour ajouter des peintures aux ornemens de mosaïque et de sculpture dont les habitans de cette ville enrichissaient alors, avec une dépense excessive, leur église principale, déja célèbre par son architecture qui la place au rang des plus beaux édifices de cet âge.

Ce fut là, et en 1499, que Lucas Signorelli, près de sa soixantième année, fort du sentiment de son savoir dont il avait donné des preuves, résolut de déployer tout ce que l'anatomie peut donner de beauté au dessin et à la peinture, et de montrer tout ce qu'elle peut ajouter à la justesse du trait, a la vérité des attitudes, à la variété du mouvement et de l'expression. Il en eut l'occasion dans la représentation du jugement dernier. Ce sujet offrant d'un côté tout ce que le bonheur et le sentiment de la gloire, et de l'autre tout ce que le malheur et le désespoir peuvent inspirer, est en effet très propre à faire briller le talent, s'il devient l'objet des travaux d'un pinceau capable tout à la fois d'élévation et d'énergie.

Les peintures où Signorelli l'a traité couvrent les deux grandes faces latérales de la chapelle dite de la Vierge *di San-Brizio*. Elles sont gravées ici sous les N° 1 à 6.

Cet ouvrage a paru assez généralement digne d'approbation. Parmi la multitude de figures propres à prouver les connaissances anatomiques de l'auteur, on a particulièrement distingué dans le tableau des réprouvés, celle d'un démon enchaînant une femme damnée. Il est d'une stature gigantesque. Les efforts qu'il fait mettent les muscles des bras et ceux des jambes, où porte le poids du corps, dans un état de tension qui en rend visibles tous les ressorts. Ce groupe, dont j'ai pris un calque, est gravé sous le N° 6.

Signorelli a vraisemblablement profité des idées représentées dans les sculptures de la façade de la même église, dont le sujet est aussi l'enfer et le paradis, et qu'on attribue à Nicolas Pisan; mais il a, d'un autre côté, l'honneur d'avoir précédé Michel-Ange, et d'avoir conçu sa grande peinture avant que celui-ci eût peint le jugement dernier du Vatican.

Un autre sujet de louange pour l'Ecole Toscane et de remarque pour l'histoire de l'Art, c'est qu'en exécutant des compositions d'un genre terrible et idéal, l'auteur ne s'est jamais écarté d'une expression naturelle, simple et vraie.

Ce caractère de simplicité se retrouve particulièrement dans les deux figures gravées sous le N° 3. L'une est le portrait de Signorelli lui-même, l'autre celui de frère Jean de Fiésole, dont il avait été chargé d'achever les peintures laissées imparfaites dans le dôme d'Orviette.

Il est aussi à propos d'observer que, tout en multipliant, et même jusqu'à l'excès, dans la représentation de l'enfer les actions et les poses les plus bizarres, Lucas a su tracer avec un style plein de grâce et de dignité, la figure de l'ange qui répand des fleurs sur les bienheureux.

Pl. CLVII

Peintures à fresque, de Dominique Ghirlandaio, dans l'église de *Santa Maria Novella*, à Florence.

Fin du XVe siècle.

Mais ce fut à Florence que la grâce et la noblesse, véritable parure de la science, se firent particulièrement admirer dans les ouvrages de Dominique Bigordi, plus connu sous le nom de *Ghirlandaio*, ou *Des Guirlandes,* titre que son père avait obtenu pour avoir inventé et exécuté avec esprit, en orfèvrerie, un ornement que les jeunes femmes de Florence portaient alors sur leurs cheveux, comme autrefois Glycère reçut des Grecs le surnom de Glycère *des Couronnes*.

Dominique, recommandable par des idées gracieuses et par une manière de les rendre qui ne l'était pas moins, fut employé dans plusieurs des principales villes de l'Italie. Ses ouvrages les plus considérables se voient dans sa patrie. On compte parmi ceux-ci les peintures à fresque de l'église de *Santa Maria Novella,* dont les trois tableaux gravés sur cette planche font partie. Ce sont la naissance de St Jean-Baptiste, celle de la Vierge, et la visite de la Vierge à Ste Elisabeth.

En rapprochant ces peintures de celles des tems de la décadence, qui représentent les mêmes sujets, et qu'on a vus sur des planches précédentes, il sera facile de reconnaître les progrès que faisait l'Art dans la composition.

Sur des fonds d'architecture bien en perspective, l'ordonnance expose le sujet avec clarté. Le maintien des personnages est naturel et édifiant. Une expression douce et touchante caractérise les tendres soins qu'ils donnent à des enfans dont la naissance réunit de si grands intérêts. La correction du dessin concourt avec le mérite de la pose, pour donner aux figures de femmes de la décence, de la modestie, de la grâce.

Une histoire de l'Art, établie sur des productions que l'historien place sous nos yeux, n'a pas besoin d'être rangée par *Ecoles*, c'est-à-dire, d'être divisée en autant de sections qu'il y a de contrées et de villes où l'Art a fleuri; on doit même éviter cet ordre. Il suffit de porter ses regards sur les monumens les plus propres à démontrer l'état de l'Art, dans tous les genres, aux époques successives dont on s'occupe, en les attachant de préférence sur les pays où ils ont été produits, ou qui en ont vu exécuter le plus grand nombre. Voilà pourquoi, voulant donner des preuves de la marche progressive de la Peinture, depuis sa renaissance jusqu'à son entier rétablissement, j'ai rappelé les travaux des Ecoles de Florence et de Sienne plus souvent que ceux de beaucoup d'autres villes de l'Italie.

Mais, pour ne pas laisser ignorer entièrement de quelle manière et par quels chemins les principales de ces villes ou de ces Ecoles sont arrivées au même but, j'ai présenté quelques unes de leurs productions sur différentes planches, sans marquer toutefois chaque nuance du perfectionnement (*a*).

(*a*) C'est d'après cette idée, et dans l'intention d'offrir sans interruption et dans une chaîne facile à saisir, l'histoire de la Peinture elle-même, que je laisse mes lecteurs chercher dans les auteurs qu'on peut appeler nationaux, ce qui appartient exclusivement à chaque Ecole en

Pl. CLVIII.
Suite chronologique des anciens maîtres des Écoles Bolonaise et Napolitaine.
XIVe, XVe, et XVIe siècles.

Après avoir lutté pendant les trois siècles antérieurs au XIVe contre une ignorance absolue, après avoir employé le style des maîtres grecs modernes et de leurs imitateurs, puis celui des calligraphes et des peintres appliqués à l'ornement des manuscrits, l'Art trouva dans plusieurs contrées de l'Italie, sur-tout à Bologne et dans ce dernier genre de travail, des secours qui facilitèrent ses progrès.

Les historiens paraissent d'accord pour attribuer les honneurs du premier enseignement méthodique à un certain *Franco,* habitant de Bologne, qui peignait en miniature. Il avait reçu des leçons d'*Oderigi* d'*Agobbio,* célébré pour ce genre de talens par le grand poëte (*a*), et il avait eu des modèles à Bologne même, dans les ouvrages de Giotto.

Quoique ni *Oderigi* ni ce *Franco* n'aient laissé dans cette ville aucun tableau d'une authenticité incontestable, ce sont cependant des ouvrages bien reconnus des nombreux élèves de ce dernier, qui vont illustrer le moment de la renaissance dans l'Ecole Bolonaise.

En laissant à part les figures de vierges et les crucifix dont une innombrable quantité couvrait les murs des églises, les façades des maisons et les coins des rues, et d'où les peintres tiraient quelquefois leurs surnoms, les ouvrages les plus considérables dus aux élèves de Franco, se trouvent dans l'église de la *Madonna di Mezza-ratta*, près de Bologne. Ils y forment une espèce de collection historique (*b*).

Les plus anciens sont dus à *Vitale* et à *Lorenzo di Bologna*, qui florissaient vers l'an 1340. Entre les peintures du premier, celle qui représente le jugement de la femme adultère est gravée ici, sous le N° 1, d'après ce que le tems en a épargné. La composition ne manque pas d'un certain mouvement, et ce mérite se fait sentir malgré la roideur du dessin, dont j'ai déja donné un exemple à la planche CXXVII, dans une vierge accompagnée de saints et de saintes, peinte par *Vitale*, en 1345.

Ce maître devint à cette époque le chef d'une Ecole. Il employait dans ses grands tableaux le même faire que dans la miniature. Son pinceau avait une suavité que le tems n'a pas entièrement altérée, et dont cette vierge offre un exemple remarquable.

Le plus distingué de ses élèves fut *Lippo di Dalmazio,* surnommé *Delle Madonne.* Celui-ci porta encore plus loin que son maître le moelleux du pinceau et le talent de donner, pour ainsi dire, quelque empâtement à ses fresques, ou du moins d'en sauver la sécheresse par des passages adoucis et fondus. Il montra particulièrement ce genre d'habileté dans les contours des têtes inclinées et dans les cols arrondis de ses vierges, si bien que leur grâce, leurs formes virginales, et la béatitude

particulier, et dans les biographes ce qui concerne la patrie, la famille, les noms et les qualités personnelles de chaque artiste.

Mais, afin d'éviter aux personnes qui voudraient acquérir ces connaissances l'embarras de faire un choix sur un très grand nombre d'ouvrages, je crois devoir leur indiquer comme le plus utile, celui qu'un savant du premier ordre, M. l'abbé Lanzi, auteur du *Saggio di lingua Etrusca e di altre antiche d'Italia*, a publié sous le titre de *Storia Pittorica dell' Italia*; Bassano, 1795, 1796, 3 vol. gr. in-8°.

Il y divise l'Italie en inférieure et supérieure. Dans la première, il comprend les Ecoles de Florence, de Sienne, de Rome et de Naples; dans la seconde, celles de Venise, de Mantoue, de Modène, de Parme, de Crémone, de Milan, de Bologne, de Ferrare, de Gênes, du Piémont.

Il cite dans chacune des Ecoles, et en suivant toujours l'ordre chronologique, les peintres qui leur ont appartenu depuis les tems les plus reculés de l'âge moderne jusqu'à nos jours; il fait un récit succinct de leur vie, et donne sur leurs principaux ouvrages des notices où ils sont caractérisés et appréciés avec autant de goût que d'impartialité

(*a*) . . . . *Non se' tu Oderisi,*
L'onor d'Agobbio e l'onor di quell' arte
Ch' alluminare è chiamata in Parigi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che penellegia Franco Bolognese.
L'onor è tutto or suo, e mio in parte.
Purgat, cant. XI, v. 79

(*b*) Cette église, connue à Bologne sous le titre *Della Madonna di Mezza-ratta*, ou de *Santa Apollonia*, située dans le faubourg de cette ville, hors de la porte *San Mamolo*, bâtie dans le XIIe et le XIIIe siècles, pour le service d'un hôpital et à l'usage d'une confrérie, cette église, dis-je, est dans l'Ecole Bolonaise ce que sont dans l'Ecole Toscane, le *Campo santo* de Pise et les églises d'*Assisi*, et dans celle de Rome, l'hospice *Del Sagro speco*, une galerie très utile pour faire connaître le mérite des peintres bolonais qui se sont succédé depuis les premiers tems jusqu'aujourd'hui.

On sait combien le *Campo Santo* a fourni de monumens pour l'ouvrage intitulé, *Etruria Pittrice*, publié à Florence, en 1792, en 2 vol. in-fol., avec des gravures décrites par un homme de lettres de beaucoup d'esprit. Celui qui voudrait pareillement donner une histoire chronologique de l'Ecole de Bologne par les monumens, ne trouverait pas moins de secours dans les peintures de cette église, exécutées depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours.

De semblables ouvrages m'auraient épargné beaucoup de peines et de dépenses, s'ils eussent été publiés lorsque, en 1779, je commençai la recherche des monumens sur lesquels est établie mon histoire de la peinture et la composition du texte qui en accompagne les gravures.

Mais il serait nécessaire, dans une entreprise de ce genre, d'établir l'ordre successif non seulement des maîtres, mais encore des ouvrages, et de comparer le style des différentes productions avec une exactitude à laquelle les retouches dont les peintures ont été couvertes en divers tems, et les incertitudes de la chronologie de Vasari et de celle même de Malvasia, opposent de graves difficultés.

M. Bianconi, amateur très instruit, a fait beaucoup de recherches pour jeter quelque lumière sur ces objets, dans la nouvelle édition qu'il a publiée en 1782, du livre intitulé *Pitture di Bologna.* Son travail est fort utile aux étrangers qui viennent visiter les monumens des arts dans cette ville.

Les peintures employées sur la présente planche furent ordonnées au XIVe siècle par deux confréries, l'une d'hommes, l'autre de femmes. Ce sont des personnes de ces deux confréries qu'on voit représentées à genoux sous le manteau de la Vierge, à la planche CLX, sur un tableau tiré de la même église.

Ces anciennes sociétés rendaient alors un véritable service à l'Art, en employant les maîtres estimés à des ouvrages considérables; et aujourd'hui elles coopèrent avec le même fruit à l'histoire de leur patrie et à celle des connaissances humaines, lorsqu'elles ont le bon esprit de conserver ces précieux monumens, au lieu de les effacer, comme quelques unes ont trop souvent le tort de le faire.

céleste qu'elles semblent respirer, les ont presque toujours fait compter parmi les peintures créées miraculeusement, et les font encore honorer aujourd'hui du culte réservé à ces images surnaturelles.

Marco Zappo, qui florissait vers le même tems, montra le même faire dans ses fresques. Mais si les ouvrages de ce peintre, ceux de Dalmasio et de leurs compagnons d'étude, flattaient agréablement la vue par cette sorte de suavité du coloris, ils manquaient encore, à cause de l'indécision du dessin, et d'expression et même de vérité: de telle manière que si les fragmens de ces maîtres, qui subsistent aujourd'hui, suffisent pour qu'on en porte un jugement favorable, ils ne permettent pas qu'on en prenne des copies.

Ce ne fut qu'entre les mains de leurs élèves ou de leurs successeurs, que l'Ecole de Bologne commença à s'occuper de cette partie principale de la Peinture, sans laquelle la pensée, c'est-à-dire, l'invention qui est la première, ne parle que très imparfaitement à l'esprit.

En effet, le N° 4 est de *Lorenzo da Bologna*, contemporain de *Vitale*, et l'on y voit, malgré une sorte de noblesse, plus de sécheresse que dans les maîtres dont je viens de faire mention. Tandis que les N° 2 et 3, l'un représentant la circoncision, par *Jacopo* et *Simone* de Bologne, et l'autre, Moyse apportant au peuple juif les tables de la loi, par *Christoforo* de Bologne, tous trois élèves de *Vitale*, annoncent dans toutes leurs parties une instruction qu'un intervalle de plusieurs années leur avait donné le moyen d'acquérir. Nous avons eu déja un exemple d'un semblable progrès dans la planche CXXXVI, où est retracée une peinture de l'église de S[t] François, de Bologne, exécutée en 1456, par *Christoforo Ortali*, autre élève de la même Ecole.

Ces progrès paraîtront plus sensibles dans les deux compositions gravées sous les N° 5 et 7.

La première, N° 5, exécutée au commencement du XVI[e] siècle, a long-tems passé pour être l'ouvrage de François Raibolini, dit le *Francia*; mais l'initiale *J* que l'on a découverte avant le nom de *Francia* inscrit au bas du tableau, semblerait indiquer qu'il est plutôt de Jacques Francia son fils et son élève. Au surplus, quel qu'en soit l'auteur, comme Jacques Francia saisit la manière et soutint la réputation de son père, cette composition nous semble également propre à montrer quel pas avait déja fait à cette époque l'Ecole de Bologne, soit dans l'ordonnance, soit dans le dessin.

Cette dernière partie sur-tout avait été l'objet particulier des études de Francia, qui, destiné dès sa jeunesse à la profession d'orfévre, l'exerça exclusivement ainsi que la gravure en médailles, jusqu'à l'âge de trente ans, où il se livra plus particulièrement à la peinture. Avec un savoir aussi solide, et au moyen de l'étude des ouvrages de Raphaël de qui il obtint de justes éloges, et qui lui accorda même son amitié, François parvint à perfectionner encore l'Art sous d'autres rapports; en sorte que ses ouvrages méritèrent à leur tour de servir de modèle. On sait de quelle célébrité jouit ce fameux S[t] Sébastien, qui, placé à la *Lecca*, y devint l'objet des études de tous les artistes de l'Ecole de Bologne, sans en excepter même les Carraches et leurs nombreux disciples.

La seconde des compositions dont je parle, gravée sous le N° 7, représente le pape S[t] Urbain instruisant dans la foi et convertissant à la religion chrétienne Tiburce, époux de S[te] Cécile. Elle est de Lorenzo Costa, peintre de Ferrare, contemporain de François Francia dont il se glorifiait d'être l'élève: l'ordonnance en est digne d'eloges, riche même, mais le dessin est pesant, sans avoir la fermeté de celui de Francia.

Deux autres disciples de celui-ci, *Amico Aspertino* et *Innocenzo d'Imola*, portèrent encore plus loin l'imitation de ceux de leurs prédécesseurs que leur maître avait utilement étudiés.

Les preuves de cette progression sont sensibles dans les compositions gravées sous les N[s] 8 et 9. Les sujets sont tirés de la fable. La disposition des groupes est ingénieuse, le dessin facile et gracieux, l'ensemble expressif. Le fond est un paysage agréable.

Tel est l'état où la Peinture se montra, à Bologne, à la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e], et telle est l'influence que cette ville exerça sur le perfectionnement de l'Art. Une place honorable dans l'histoire doit en être le prix (*a*).

(*a*) D'autres maîtres lui ont assuré un rang non moins honorable dans l'âge suivant, et la plupart sont élèves de François *Francia*, ou ont été instruits par ses élèves. Ce sont *Bagnacavallo*, *Primaticcio*, *Dell' Abbate*, *Tibaldi*, qui surent profiter aussi des grands et bons

L'Ecole de Naples marche sur une ligne à-peu-près égale. Elle améliora son style progressivement, d'après des modèles qu'elle reçut des autres Ecoles Italiennes.

La planche XCVII en a montré une production du commencement du XIIIe siècle. Nous y avons vu l'Art dans un état assez informe, comme dans beaucoup d'autres villes de l'Italie à la même époque. Le N° 10 de la planche que nous examinons en ce moment nous fait voir le degré où elle était parvenue au XIVe siècle. Le sujet est la naissance de la Vierge, peint à fresque dans le chœur de l'église de St Jean à *Carbonara*, à Naples. L'auteur est *Stefanone*, élève de *Simone*, qui lui-même avait aidé Giotto dans ses travaux, à l'église de Ste Claire de la même ville, et qui, admirateur des exemples donnés par ce maître, et fidèle à ses leçons, en avait fait partager les avantages à son Ecole, ainsi que nous avons dû nous en convaincre d'après les ouvrages de *Col' Antonio del Fiore*, gravés sur les planches CXXX, CXXXI et CXXXII.

Les peintures à fresque d'Antoine Solario, dit *Il Zingaro*, nous attestent pareillement l'influence des Ecoles étrangères sur l'Ecole Napolitaine. Dès les premières années du XVe siècle, le *Zingaro* alla faire ses principales études dans différentes Ecoles d'Italie; il travailla sur-tout à Bologne, sous Lippo Dalmasio, et de retour de ses voyages il acheva son instruction auprès de Col' Antonio (*a*). Il a orné de ses ouvrages la chapelle appelée aujourd'hui *Il Noviziato*, au monastère *di Monte-Oliveto*, dans sa patrie. Une de ces peintures est gravée ici, sous le N° 11.

A son exemple, ses élèves et ses successeurs, en commençant à André *di Salerno* qui étudia auprès de Raphaël, ont pour la plupart tiré profit, dans le XVIe et le XVIIe siècle, des ouvrages des grands maîtres des principales Ecoles Italiennes; et ils ont ainsi perfectionné leur style et enrichi de productions estimables leur propre Ecole, jusqu'à Solimène, qui en a fait l'honneur dans le dernier siècle.

Les trois planches suivantes, si elles étaient isolées, offriraient par elles-mêmes peu d'intérêt; mais elles en obtiennent beaucoup à la place que je leur ai assignée, par le rapprochement de ce que nous venons de voir sur le style des Ecoles de Bologne et de Naples.

Deux des tableaux qu'elles représentent portent des dates. Une raison si puissante a dû m'engager à leur donner la préférence sur d'autres ouvrages qu'on pourrait croire du même tems. Ils nous montrent comment, dans le passage du XIVe au XVe siècle, au moment même où les plus habiles maîtres recherchaient tout ce qui pouvait conduire l'Art à sa perfection, l'esprit de dévotion, l'ignorance, ou l'attachement de quelques artistes à de vieilles pratiques, les empêchaient d'arriver au même but.

La composition gravée sur la planche CLIX nous reproduit la manière des maîtres grecs des premiers tems de la renaissance. Nous la retrouvons dans les formes et le maintien de la Vierge, et surtout dans les figures des anges, dont les extrémités sans formes se perdent dans les airs. Il y a seulement plus de savoir dans le dessin. Pl. CLIX Peinture à fresque. Ecole Bolonaise XVe siècle.

Cette peinture, qui est à fresque, est cependant d'un tems bien postérieur. Elle se voit à Bologne, au dehors de la porte de l'église *della Madonna del Monte*.

principes dont Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphael, donnèrent à Florence et à Rome des leçons et des exemples. Ils repandirent cette précieuse semence chez leurs concitoyens, et deux d'entre eux la portèrent en France, grâces aux lumières et à la sagesse de François Ier, qui les appela pour embellir ses palais, et pour poser les fondemens de l'Ecole Française.

Les successeurs de ces quatre maîtres, les Carrache, les Guide, les Dominiquin, les Albane, les Guerchin, firent ensuite la gloire de l'Ecole de Bologne, à la fin du XVIe siècle et pendant le XVIIe.

Au lieu de borner le mérite de leurs productions à une seule des branches de la Peinture, comme l'Ecole Toscane au dessin, et celle de Venise au coloris, ils portèrent toutes les parties de l'Art à un degré d'excellence bien supérieur à celui des autres Ecoles, et quelquefois même ils s'élevèrent dans une partie jusqu'au sublime, moins accomplis, il est vrai, mais encore dignes d'estime dans tout le reste. C'est cette réunion de beautés de tous les genres, c'est cette excellence de l'ensemble, qui forment le caractère de l'Ecole de Bologne. L'enseignement lui en est dû, et ce perfectionnement général devrait, suivant mon opinion, engager les artistes qui de toutes les contrées de l'Europe viennent s'instruire à Rome, à faire de leurs savans ouvrages le sujet d'une étude approfondie.

Ce mérite enfin, propre à l'Ecole de Bologne, fera l'ornement et le charme de la troisième partie de l'histoire de l'Art, si quelqu'un entreprend de continuer celle-ci

(*a*) *Solario* avait commencé par apprendre le métier de serrurier. Il demanda en mariage la fille de *Col-Antonio*: celui-ci répondit qu'il ne voulait la donner qu'à un habile peintre. *Solario* s'empressa d'en acquérir les talens, et sa constance, couronnée d'un plein succès, lui mérita l'aveu du père et celui de la fille. Cette histoire est peut-être l'origine de celle du maréchal d'Anvers devenu peintre, et l'on peut dire au sujet de l'une et de l'autre:

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem

Pl. CLX.
Peinture en détrempe, sur bois, par Christophe de Bologne.
Fin du XIVe siècle.

La peinture gravée sur la planche CLX offre les mêmes caractères. Elle est l'ouvrage de *Maestro Cristoforo*, de Bologne, de qui nous avons déja donné une autre composition à la planche CLVIII.

Ce tableau, qui porte le nom du maître et la date de 1380, quoique trop riche d'ornemens et trop fini dans les détails, fait voir quelques progrès dans l'expression. Des sentimens variés se peignent sur les visages des hommes et des femmes que la Madone couvre de son manteau.

Il est sur bois. La peinture repose sur une couche d'or, qui est elle-même posée sur une couche de plâtre blanc. Le tout, recouvert d'un vernis léger, forme un ensemble très mince et très fin. Un cadre fermé soigneusement, a conservé jusqu'à présent les couleurs dans toute leur fraicheur, excepté toutefois sur le manteau et la jupe de la Vierge, qui vraisemblablement d'un bleu foncé dans l'origine, paraissent noirs et sont parsemés de fleurs en or.

Pl. CLXI.
Peinture en détrempe, sur bois. Ecole Napolitaine.
Commencement du XVIe siècle.

La peinture prise à Naples et retracée sur la planche CLXI, dans de plus grandes proportions que celles de la même Ecole qu'on a vues à la planche CLVIII, porte la date de 1501. Elle donnera par conséquent une idée plus précise de l'état où la science du dessin était parvenue à Naples, à cette époque.

Pl. CLXI
Suite chronologique des anciens maîtres de l'Ecole Vénitienne.
XVe et XVIe siècles

L'histoire de l'Ecole de peinture établie à Venise semble avoir avec la destinée de cette république elle-même une parfaite conformité. L'origine de l'une et de l'autre s'apperçoit au milieu des ténèbres des premiers siècles de notre ère.

Un premier rayon dont l'éclat est allé toujours croissant, a jailli au milieu de cette ville, du berceau de la Peinture, dans le Xe et le XIe siècle. C'est dans ses communications avec la Grèce, que Venise a reçu son instruction primitive. Vers l'an 1070, le chef de ce sage gouvernement, occupé d'embellir le temple qu'un de ses prédécesseurs avait commencé un siècle auparavant sur le modèle de celui de Constantinople, fit appeler de la Grèce des maîtres exercés dans l'art de la mosaique. Les peintres vénitiens reçurent dès ce moment de ces artistes un enseignement plus direct que ne faisaient ceux des autres contrées de l'Italie, et l'influence de ces leçons ne tarda pas à modifier leur style.

Il subsiste bien peu des productions de ces artistes nationaux, antérieures au XIIe et au XIIIe siècle. L'auteur de l'ouvrage intitulé *Della Pittura Veneziana* en cite quelques unes (*a*); mais je les ai trouvées dans un état de dégradation qui ne permet pas d'en tirer le moindre secours pour l'histoire. Ce n'est qu'au XIVe siècle que l'on commence à trouver des images propres à être gravées, et c'est en partant de cette époque que la planche CLXII en présente une suite qui se prolonge jusqu'aux premières années du XVIe.

Les degrés que l'Art a parcourus dans cette illustre Ecole, depuis le moment de sa renaissance jusqu'à celui de son parfait rétablissement où je dois m'arrêter, seront assez sensibles, sans qu'il soit besoin que je reproduise des observations faites déja plus d'une fois sur des objets semblables. L'œil du lecteur est maintenant accoutumé à reconnaître dans chaque ouvrage le produit des essais et des efforts des artistes, et l'explication des planches donne d'ailleurs tous les détails qui pourraient être nécessaires.

Les deux gravures, N° 1 et 2, exécutées d'après des compositions de peintres padouans, de la fin du XIVe siècle, tiennent de la vieille routine. Le style en est purement imitatif ou emprunté. Nulle espèce de connaissance du dessin. Cette manière ne diffère point encore de celle des Grecs, quoique

(*a*) Cet ouvrage, le plus utile sans contredit de tous ceux qui ont pour objet d'indiquer les peintures qui ornent une ville, est intitulé : *Della pittura Veneziana, e delle opere pubbliche de' Veneziani maestri*, libri V; Venezia, 1771, gr. in-8°. Il est digne de servir de modèle à tous les écrits de ce genre. Les productions des peintres vénitiens y sont classées suivant l'ordre chronologique, et suivant la distribution des lieux auxquels elles appartiennent. Un partage judicieux divise le tout selon les progrès et les différences du style. Des observations fondées sur une grande connaissance de la théorie et de la pratique de la Peinture, et des jugemens sains, non seulement apprennent au voyageur studieux l'histoire particulière de l'Ecole Vénitienne, mais lui donnent des instructions générales et approfondies sur l'Art.

les auteurs, vraisemblablement padouans, eussent pu comme tant d'autres artistes de l'Italie, profiter des exemples de Giotto, qui avait laissé dans leur ville de grands et bons ouvrages.

Venise, plus lente que les autres villes principales de l'Italie, malgré l'ancienneté de ses premiers succès, ne nous offre une amélioration sensible, soit dans l'invention et l'ordonnance, soit dans le dessin, qu'aux premières années du XV[e] siècle. On en voit les progrès dans les peintures gravées ici sous les N° 3 à 15, et rangées, autant qu'il a été possible, dans l'ordre chronologique, depuis l'an 1450 environ jusque vers l'an 1500.

Quant à ce que l'état de ces productions permet d'observer sur le coloris, l'Ecole Vénitienne n'eut à cet égard aucune supériorité sur les autres Ecoles Italiennes, dans les tems voisins de la renaissance. La plupart des maîtres vénitiens cherchèrent avec une peine extrême, jusqu'au milieu du XV[e] siècle, en terminant des espèces de miniatures telles que la Madone de Jacques Bellin, N° 3, à donner à leurs peintures un moelleux et en même tems une force que les teintes de la détrempe n'obtenaient que difficilement, et ils ne l'emportèrent point sur ceux des autres pays.

Ils se distinguèrent davantage dans le dessin, au commencement du XV[e] siècle, et ils embellirent le style trop simple de leurs prédécesseurs du XIV[e] par une imitation de la nature plus exacte, plus raisonnée, plus animée. C'est ce que firent particulièrement *Andréa* et *Bernardino de Murano*, *Quiricio*, dont on voit ici un ouvrage, sous le N° 8, et les *Vivarini*, dont le dernier, *Luigi*, travaillait vers 1490, en concurrence avec *Vittore Carpaccio* et Jean Bellin.

Le N° 4 est gravé d'après un tableau de ce *Luigi Vivarini*, qui se voit dans l'oratoire de la confrérie, ou, comme on dit à Venise, de *la scuola* de S[t] Jérôme. L'expression individuelle et le mouvement général de la scène reçoivent un nouveau prix de la vérité de l'imitation. S[t] Jérôme y est représenté tirant une épine de la patte du lion qu'il a plu aux peintres de placer habituellement auprès de lui, au milieu de ses études et de ses prières. Le saint regarde avec bonté ses compagnons effrayés de la présence du lion. Ce tableau est un des premiers qu'on trouve peints sur toile à Venise, et où l'architecture et la perspective aient été traitées passablement.

Les tableaux gravés sous les N° 13 et 14, dont l'un nous fait voir le même saint recevant la communion, et l'autre représente ses funérailles, ouvrage de *Vittore Carpaccio*, annoncent un savoir supérieur à celui de l'auteur du N° 4. On reconnait qu'un intervalle d'un siècle les sépare.

Le dessin de ces deux tableaux fait admirer une telle correction, une telle finesse, l'expression est si naturelle, le sentiment de la piété si fidèlement et si vivement rendu, que je ne me souviens pas d'avoir rien vu qui en approche, si ce n'est les touchantes peintures dont notre Le Sueur a orné le cloître des Chartreux de Paris (*a*).

L'exécution des autres tableaux gravés sur cette planche, quoiqu'elle annonce moins de savoir, offre cependant et dans les attitudes et dans les contours, une flexibilité, une grâce, qui pouvaient faire présager que l'Ecole de Venise jalouse de plaire aux yeux, ne tarderait pas à répandre un nouvel éclat sur son coloris. Ce fut en effet à la fin du XV[e] siècle qu'elle obtint cette gloire, à l'aide de la peinture à l'huile, dont la découverte venait de lui être communiquée par *Antonello da Messina*. Jean Bellin fit les premiers essais de ce procédé, et bientôt *Giorgio*, dit *Giorgione*, en développa la puissance avec encore plus de succès. Le N° 15 est gravé d'après un de ses tableaux.

Né à Castel-Franco, en 1478, *Giorgio Barbarelli*, ou le *Giorgione*, mourut en 1511, âgé de 34 ans, dans la force de son talent, comme Masaccio et Raphaël. La nature sembla ne prêter ces trois hommes à l'Art, qu'autant qu'il le fallait pour lui rendre les plus éclatans services et mériter des regrets éternels.

(*a*) M. Peyron, qui a eu la complaisance de dessiner ces peintures pour moi, a été frappé de cette ressemblance, en les comparant à celle du peintre français.

On voit dans la chapelle de S[te] Ursule, près de l'église des S[ts] Jean et Paul, à Venise, six ou sept autres tableaux de *Vittore Carpaccio*, représentant des traits de la vie de S[te] Ursule. Ces ouvrages ne sont, à bien dire, que des dessins, ou une espèce de lavis sans dégradation de teintes, mais on ne peut se lasser de les regarder. Qu'ils parlent clairement aux yeux et vivement à l'âme! Rien d'exagéré, rien d'affecté. Toutes les attitudes sont simples, naturelles; tout est plein de sentiment, et inspire l'émotion la plus douce. Je crois voir encore ce fils prêt à partir, recevant à genoux la bénédiction de son père, la mère sur un plan un peu plus éloigné, pénétrée de douleur, et les spectateurs à des balcons, la tête et les mains abaissées vers le lieu de la scène.

La grâce naive et céleste des têtes et du maintien des jeunes filles, compagnes de la sainte, qu'on voit dans un autre tableau, ne peut se décrire, non plus que le charme de la tête de la sainte elle-même. Elle repose sur son lit virginal, *Nel virginale suo letto*, dit Zanetti, et elle y dort *con grazia pura ed innocente*.

Le Giorgion a laissé peu de compositions historiques. A la vivacité, à la fraîcheur des couleurs, il sut unir une grande force, et donner aux membres de ses figures une roideur inconnue jusqu'à lui. C'est ce genre de savoir que Le Titien déploya dans ses immortels ouvrages avec encore plus de profondeur, et tout à la fois avec plus de grâce.

Les talens de ces deux grands maîtres et de leurs successeurs, Tintoret, Paul Véronèse, Palme le vieux, ont donné à la Peinture une perfection dans le coloris, et à leur patrie un mérite propre, qu'aucune Ecole ne partage à un égal degré.

Une foule de circonstances locales également favorables, ont conduit naturellement les peintres vénitiens à déployer dans leurs tableaux les plus riches couleurs. Sous un ciel resplendissant de lumière, au sein d'une mer immense, bordée de palais que décore la plus noble architecture, ou sur les bords d'un fleuve majestueux, entouré de modèles qu'il suffit de rendre avec fidélité, d'hommes d'une belle stature, de femmes dont on ne peut assez admirer la carnation fraiche et brillante, peuple heureux et gai, d'une facilité de mœurs constamment égale, recréé par la vue journalière de costumes très variés, que ne régit point un usage sévère, tour-à-tour graves, élégans, voluptueux, magnifiques, quelquefois bizarres peut-être, mais toujours adaptés convenablement à une destination particulière, le Vénitien est devenu en quelque sorte coloriste par un effet de la séduction qui l'environnait. Avec les élémens que lui offrait la nature, il n'a eu qu'à remonter aux sources de l'harmonie, pour atteindre dans cette partie de l'Art, à la plus haute perfection où l'homme semble pouvoir atteindre.

Pl. CLXIII
Suite chronologique des anciens maîtres de l'École Toscane, successeurs de Giotto.
XIVe et XVe siècles.

D'autres circonstances dans l'ordre naturel et dans l'état civil de la Toscane, ont exercé sur l'école de cette contrée des effets très differens

Livrés aux travaux habituels et pénibles de l'agriculture, et à l'étude laborieuse des sciences, des lois et des belles-lettres, les Toscans ont porté dans la culture des beaux-arts la réflexion dont ils s'étaient fait une habitude.

Ils se sont principalement appliqués au dessin, comme à un moyen indispensable pour rendre avec exactitude les formes extérieures des corps, et en faire reconnaitre les moteurs internes: de là la vérité de mouvement et la vivacité d'expression qu'on remarque dans leurs figures.

Ce dessin savant a embelli des sujets généralement intéressans, des compositions sages, claires, dont les impressions arrivent facilement à l'esprit et au cœur.

C'est cette route que se sont ouverte les maitres pisans, les Siennois, et sur-tout les Florentins, auxquels est due la renaissance des arts dans la Toscane. Nous l'avons reconnu dans les planches qui nous ont offert leurs productions, depuis Giotto jusqu'à Lucas Signorelli.

C'est en un mot à l'aide de ces excellens principes que cette Ecole est parvenue, dans les parties fondamentales de l'Art, à une perfection qui fait son caractère distinctif. Nous n'en douterons plus, quand nous aurons sous les yeux les travaux des deux hommes de génie qui, dans le XVIe siècle et même auparavant, en dirigèrent l'enseignement par des leçons écrites autant que par d'admirables modèles.

Si, sur les pas de l'un des deux, les peintres florentins ont quelquefois exagéré dans le dessin les contours de la nature, ils ont aussi, d'après les préceptes lumineux de l'autre, enrichi leur coloris de différentes beautés vainement desirées jusqu'alors.

Avant que d'arriver à cet état brillant de l'Ecole, et pour achever de démontrer l'utilité de l'enseignement à la faveur duquel elle y parvint, j'ai cru devoir retourner un moment sur mes pas, et rappeler les productions d'un certain nombre d'autres artistes toscans du second ordre, dont les ouvrages datent du commencement du XIVe siècle, et arrivent jusqu'à la fin du XVe. En les réunissant ainsi en masse, et en les considérant dans un ordre chronologique, nous distinguerons ce que chacun d'entre eux a de mérite particulier, et ils nous montreront l'état de la Peinture à l'époque qui a préparé celle du parfait rétablissement.

L'action du tems qui conduisait lentement le génie de succès en succes, se fera facilement remarquer.

Douze peintures, soit fresques ou autres tableaux, appartenant à autant de maîtres, désignées avec les détails nécessaires dans la Table des planches, et rangées par ordre de dates, y forment un spectacle curieux et instructif.

Pl. CLXIV. Suites chronologiques des productions des Ecoles ultramontaines. XIIe et XVIe siècles.

La planche CLXIV a été conçue à-peu-pres dans le même esprit. Mais l'application n'en est pas particulière à l'Italie; elle est pour la Peinture ce qu'a été la planche XXIX pour la Sculpture. La réunion de quelques productions des arts, puisées chez différentes nations de l'Europe, nous donnera du moins une notion légère de l'état où ils étaient parvenus chez elles dans les tems d'ignorance et au moment du retour des lumières, et un moyen d'établir une comparaison entre ces peuples et l'Italie. Mais, à cette occasion, nous inviterons de nouveau les artistes et les amateurs qui ont suivi les progrès du goût dans leurs pays, à nous en donner à leur tour des histoires complètes et fondées sur les monumens. Il résulterait de ce travail une connaissance générale de l'état de l'esprit humain, à une des époques les plus intéressantes où l'on puisse le considérer.

Nul doute que l'art de peindre n'ait été constamment exercé dans les contrées situées au nord et à l'occident des monts.

Les gravures qui composent la totalité de cette planche le représentent dans sa décadence, dans sa renaissance, puis dans ses progrès jusqu'à son rétablissement, en Allemagne, en Suède, en Hollande, en Angleterre et en France. Mais il serait inutile de rechercher son état chez des peuples plus éloignés de l'Italie. Le but de ces recherches serait très imparfaitement rempli, et elles seraient même en général sans fruit dans les pays que je viens de nommer, à cause de la barbarie qui a long-tems dégradé leurs productions, si les ouvrages exécutés dans la Grèce et dans l'Italie, pendant les dix à douze siècles que nous avons parcourus, n'avaient enseigné à apprécier ces sortes d'objets.

Les exemples que nous pouvons offrir sont moins nombreux que nous ne l'aurions desiré; mais l'ordre des tems n'y sera pas moins rempli.

Dans l'Allemagne, la France et l'Angleterre, comme dans l'Italie et dans la Grèce, les miniatures employées à l'embellissement des livres sont les productions les plus anciennes sur lesquelles on puisse établir l'histoire de la Peinture. Celles de l'Allemagne, qu'on voit sur cette planche, remontent au XII siècle, et celles de l'Angleterre beaucoup plus loin.

On pourrait en citer un grand nombre pour la France. Dante nous dit que de son tems l'art de la miniature était très connu à Paris:

> . . . . *Arte*
> *Ch' alluminare è chiamata in Parisi.*

L'usage en devint plus commun au XIVe siècle, et le goût fit quelques progrès.

La peinture sur verre doit aussi trouver place dans l'histoire, en ce qui concerne ces différens pays. Elle servait à orner les vitraux des églises. On représentait dans ces sortes de tableaux des événemens relatifs aux saints titulaires, ou à des princes, protecteurs de la religion. J'en donne des exemples pour l'Angleterre, sous le N° 18, et pour la France, sous les N° 24 et 26.

Vasari, dans la Vie de Guillaume *da Marcilia*, peintre français, convient que c'est à lui et à un de ses compagnons que l'Italie a dû, sous Jules II, de beaux ouvrages de ce genre.

On exécutait aussi en France, au XIe siècle, des ouvrages de tapisserie, qu'on pourrait appeler des peintures.

La composition de ces différens tableaux ne consistait, jusqu'aux premières années du XIIIe siècle, qu'à placer des personnages les uns à côté des autres, dans une attitude froide, inanimée, sans liaison, sans intérêt, sans aucune vérité en ce qui appartient aux formes. Le dessin était nul, le coloris borné à quelques teintes locales. Tout y rappelle les productions informes de l'Italie, qui

ont précédé la renaissance ou qui ont paru à ses premiers momens, avec cette différence encore que, dans les pays dont nous parlons, abandonné presque entièrement à ses propres inspirations, n'ayant pas pour modèle une nature si accomplie, si vive, si propre à réveiller l'esprit, l'Art disgracié a subi tous les genres de dégradation et réuni tous les vices, roideur, dureté, esprit barbare et sauvage.

Le premier, si l'on met à l'écart quelques artistes peu connus, le premier, dis-je, qui, en Allemagne, non seulement s'éloigna de cette manière informe, mais encore arriva dans quelques parties de l'Art à un tel degré de perfection, qu'il doit être regardé comme le véritable fondateur et le père de l'Ecole Allemande, est Albert Durer, né à Nuremberg, en 1470.

Si l'on apperçoit encore dans les contours de ses figures quelque sécheresse, dans ses draperies un agencement qui a généralement plus de vérité que de noblesse et de grâce; si son coloris, quoique d'un extrême fini, laisse quelque chose à desirer dans la dégradation des teintes et la perspective aérienne, de combien de defauts, devenus habituels dans sa patrie, ce grand homme ne s'est-il pas affranchi, et quels services n'a-t-il pas rendus à ses compatriotes?

Les écrits qu'il a publiés sur la géométrie, la perspective linéaire, les proportions du corps humain, et même sur les règles de l'Architecture, renferment d'utiles préceptes, et sur la théorie et sur la pratique de tout ce qui concerne les arts du dessin.

Fidèle à l'application de ses principes dans ses gravures en bois et au burin, il a produit un très grand nombre d'ouvrages, tous curieux par leur variété, tous précieux par leur perfection. Le mérite en est trop connu, pour que nous en parlions plus longuement. Les amateurs de la gravure savent combien ils firent d'impression sur l'esprit de Marc-Antoine, le graveur le plus habile de l'Italie, où l'on commençait alors à cultiver ce bel art, et qui dirigeait le burin sous les yeux et pour la gloire de Raphaël.

Ce mécanisme savant, dont Albert Durer donna des modèles, n'était pas la borne de son talent; il n'était que l'instrument d'un génie facile, abondant, et toujours naturel dans ses inventions. La vérité de l'action et des attitudes que ce grand peintre prêtait à ses figures, la correction de son dessin, la précision des caractères qu'il appropriait à chaque personnage, l'élevèrent à un rang si distingué, que ce même Raphaël ne dédaigna pas de donner une place à ses productions dans sa collection, et de faire avec lui des échanges de ses propres dessins.

Lucas de Leyde a autant honoré la Hollande, la Flandre et les Pays-Bas, qu'Albert Durer a illustré l'Allemagne, et il l'a même surpassé à quelques égards. Que n'eussent pas été ces deux maitres, si la nature eût daigné les faire naitre en Italie!

Lucas, fils d'un peintre, naquit en 1494. Il fit toutes les études nécessaires à la peinture et en même tems à la gravure, art qu'il cultiva dès sa plus grande jeunesse avec un succès éclatant.

La légèreté de son burin égale celle de son pinceau, et malgré l'extrême finesse de l'un et de l'autre, ses tableaux n'ont pas la sécheresse qui caractérise encore les Hollandais et les Allemands de son tems, et ses gravures font admirer dans les lointains une douceur et une harmonie inconnues jusqu'à lui. Il dut cette perfection à des recherches approfondies sur la perspective aérienne, dont un des premiers il découvrit la source; et en cela il fit faire un pas important aux artistes de son pays, qui ont créé depuis tant de prodiges par ce talent de développer des sites étendus, et d'en marquer les plans avec une vérité que les couleurs les plus brillantes n'altèrent jamais.

Albert Durer n'avait pas connu d'abord cet artifice, mais il n'en admira pas moins l'inventeur. Il alla le visiter en Hollande, et se lia avec lui d'une étroite amitié. Rivaux sans jalousie, ils travaillèrent quelquefois aux mêmes compositions. On dit qu'ils peignirent de concert leurs portraits, sur un même panneau. Digne de s'associer avec eux, Raphaël envoya son portrait à Albert Durer, qui en échange lui adressa le sien. Ainsi la nature était dans l'âme de ces hommes excellens, telle qu'elle se montrait dans leurs ouvrages, simple, franche et noble.

Le N° 10 de ma planche donnera un souvenir du style de Lucas de Leyde.

Il ne faut pas oublier qu'un des moyens qui favorisèrent le plus les progrès de ce maitre dans la Peinture fut la découverte dont Van Eyck avait enrichi l'Art depuis près d'un demi-siècle.

Outre la planche CLXXII, entièrement consacrée à la mémoire de ce bienfait, les N° 6 et 8 rappellent ici le nom de son auteur.

N'ayant pas trouvé les secours qui m'auraient été nécessaires pour prouver par des monumens jusqu'à quel point l'Ecole Espagnole, qui a si bien mérité de l'Art depuis son renouvellement, en a hâté les succès au moment de la renaissance, je me suis borné à donner un portrait de Charles V, prince dirigé par un jugement excellent, et qui en employant Le Titien et le comblant d'honneurs, a légué par ce moyen aux artistes de son pays une foule de modèles admirables.

Il en est autrement pour l'histoire de l'Ecole Anglaise. Je fais remarquer en parlant de l'Architecture, combien cette nation est soigneuse de conserver les monumens des arts qui peuvent en montrer l'état successif et en illustrer les maîtres. Ceux qui voudront recueillir des matériaux de ce genre, en auront beaucoup de moyens. L'ordre en est parfaitement indiqué dans l'ouvrage de M. Horace Walpole, que j'ai déja cité, et qui mérite d'être honorablement distingué, à cause de l'exactitude du goût et de la critique éclairée avec lesquels il est exécuté.

Je me suis contenté d'insérer ici, depuis le N° 13 jusqu'au N° 19 inclusivement, des peintures puisées dans des manuscrits ou sur des vitraux de quelques églises d'Angleterre. Ils feront connaître les essais de cette nation, à dater du VIIIe siècle jusqu'au XIVe. On y verra dans les tems les plus reculés une manière grossière qui, à proprement parler, est étrangère à l'Art, et qui confirme ce que j'ai dit précédemment sur le malheureux état où le dessin était tombé en général dans les siècles d'ignorance.

Ces gravures empruntées de livres anglais sont suivies du portrait de Henri VIII, roi d'Angleterre, de la main d'Holbéen qui excellait dans ce genre.

Il était impossible que ce prince, d'un esprit cultivé, d'une âme excessivement vive, et capable de se précipiter dans tant d'erreurs, ne cédât pas dans des momens de calme aux attraits des beaux-arts. Riche, libéral, magnifique, il réunissait, dit M. Walpole, toutes les qualités nécessaires pour exciter le zèle des artistes. Il eut plusieurs peintres à son service, et à l'exemple de François Ier, qui avait appelé d'Italie Le Primatice et d'autres maîtres, il aurait bien desiré posséder auprès de lui, en Angleterre, Le Titien et même Raphaël, qui peignit pour lui un St Georges aujourd'hui en France.

Thomas Morus, son chancelier, lui ayant présenté Holbéen, il se l'attacha par des grâces et des pensions.

Né à Bâle, et doué des dispositions les plus heureuses, Holbéen contribua à l'amélioration de l'Art dans sa patrie et dans les contrées voisines, comme Albert Durer en Allemagne, et Lucas de Leyde en Hollande et en Flandre.

Les ouvrages de Lucas répandirent ensuite le même bienfait en Angleterre. M. Walpole en donne un catalogue fort nombreux, et il en possédait lui-même une collection très intéressante, composée de tableaux, de sculptures, de gravures et de dessins.

La richesse de nos bibliotheques françaises en manuscrits de tous genres, ornés de miniatures; la grande quantité de peintures sur verre conservées dans nos églises, et la collection importante de dessins simples ou coloriés, et d'anciennes peintures, formée par M. de Gaignières, sont une source abondante de documens pour l'histoire des premiers tems de l'art de peindre en France. C'est là que Montfaucon a puisé pour remplir le beau plan qu'il avait conçu d'une histoire de France par les monumens, et c'est à son ouvrage que j'ai emprunté la plus grande partie des anciennes productions de notre Ecole retracées sur cette planche depuis le N° 21, qui date du Xe siècle, jusqu'au N° 27.

Le N° 30 est gravé d'après un dessin de Jean Cousin, que nous devons regarder comme l'auteur des premiers enseignemens donnés par écrit parmi nous, et celui des modèles nationaux les plus utiles que nos artistes aient pu consulter depuis le milieu du XVIe siècle.

Le mérite de cet artiste donne des regrets sur l'ignorance où nous sommes des détails de sa vie. Il a dû commencer ses travaux sous le règne de François Ier, et les continuer jusque sous celui de

Charles IX. On sait qu'il naquit près de Sens. Des études solides sur la géométrie, l'anatomie et la perspective, le rendirent capable de se distinguer par des ouvrages d'architecture, de peinture et de sculpture. Il est assez vraisemblable qu'il reçut aussi des leçons des artistes italiens que François I[er] avait fait venir enFrance (*a*). C'est à cette occasion que l'image de ce prince termine la suite historique que nous venons de renfermer dans un même cadre.

Plus franc, plus loyal que les deux monarques, ses rivaux, dont nous avons parlé, plus simple dans ses goûts, François I[er] exerça une influence plus utile, parceque la source en était dans la sensibilité de son cœur. La France lui doit le rétablissement des lettres et des arts. Nous avons prouvé par la planche LXVIII que Charles-le-Sage s'en était déja occupé. Mais François I[er] contribua plus que Charles à leurs progrès par les soins qu'il prit d'appeler auprès de sa personne des hommes habiles dans tous les genres, et par le noble emploi qu'il sut faire de leurs talens. Non seulement il cultivait les lettres, mais il s'occupait lui-même des projets de ses palais et de leur embellissement, et on assure qu'il savait dessiner et peindre. Eminemment doué du génie et du caractère propres aux Français, ce prince a laissé un nom qui leur sera toujours cher, parcequ'ils ne cesseront jamais d'adorer les vertus, les talens et la gloire.

Pl. CLXV.
Descente de croix, d'après un dessin d'Albert Durer
XVI[e] siècle.

La gravure de la planche CLXV, exécutée d'après un calque d'un dessin original fait à la plume et quelque peu teint d'aquarelle, a pour objet de rendre un juste hommage au talent d'Albert Durer, et de prouver combien il mérite la place honorable qui lui a été assignée dans l'histoire du renouvellement de l'Art. Tracée sur de grandes proportions, elle donnera une idée plus exacte du style de ce grand maitre, que n'a pu faire la composition désignée par le N° 4, dans la planche précédente.

Si l'on y trouve matière à quelques uns des reproches faits à son Ecole sur le choix des formes, sur le costume, et les plis des draperies, défauts qui appartiennent aux tems et aux lieux ou il a vécu, on admirera aussi dans la pensée et dans l'ordonnance, comme dans l'action de chaque personnage, tout ce qui annonce un génie supérieur capable de sentir les beautés les plus élevées de la nature, et de les rendre avec une vérité digne d'elle.

Pl. CLXVI.
Peinture à l'huile, sur bois, par Réné d'Anjou, comte de Provence.
XV[e] siècle.

La planche CLXVI et la suivante présentent des ouvrages de l'Ecole Française sur une plus grande échelle que celle de la planche CLXIV.

Ce ne sont pas des productions d'artistes de profession. L'auteur est un amateur illustre dont l'exemple doit prouver qu'à des époques différentes, notre nation et ses chefs ont été portés par leur goût naturel vers ces nobles délassemens.

Réné, fils de Louis II, duc d'Anjou, comte de Provence, alla en Italie en l'an 1438, faire valoir ses droits sur le royaume de Naples. Le mauvais succès de ses entreprises contre Alphonse, roi

(*a*) Parmi les artistes que ce prince appela en France, Léonard de Vinci fut sans contredit le plus recommandable et celui qu'il honora et chérit le plus.

Il faut compter aussi parmi les peintres,

André del Sarto,
André Sguazella ou Squarzella, son élève,
Maestro Rosso, aidé dans ses travaux par
Bartolomeo di Miniato,
Francesco Pellegrini,
Virgilio et Giovani Buroni;
Lucca Romano, frère de Jean-François *Penni*, dit *Il Fattore*;
Primaticcio, et avec lui,
Gio-Battista Bagnacavallo,
Ruggieri da Bologna,
Prospero Fontana;
Nicolo Dell' Abbate;
Domenico del Barbiere;
Francesco Salviati.

Les sculpteurs et graveurs en pierre, étaient

Benvenuto Cellini,
Matteo del Nassaro,

Les architectes,

Fra Giocondo, de Vérone;
Sebastiano Serlio,
Giacomo Barozzio da Vignola.

François I[er] acheta et fit mouler les plus belles statues antiques qu'il put se procurer.

Il y a lieu de croire que les traductions des ouvrages de Vitruve, de Léon-Baptiste Alberti, de Serlio, et du songe de Poliphile, imprimées et publiées en France peu de tems après la mort de François I[er], par Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lénoncourt, avaient été entreprises du vivant et par les ordres de ce prince.

d'Aragon, l'obligea à retourner en Provence en 1443. Son premier séjour en Italie avait été de sept ans. Il y revint en 1453, pour se joindre au duc de Milan contre les Vénitiens, et il y demeura un an. Il y a lieu de croire que déja animé de l'amour des arts, ce prince puisa en Italie des connaissances assez étendues des règles et de la pratique même de la Peinture, qui touchait alors au beau moment de son rétablissement. Il avait trouvé à Naples un des meilleurs peintres de l'Ecole Napolitaine du XV[e] siècle, Antoine Solario, surnommé *Il Zingaro*, dont nous avons parlé précédemment, et de la main de qui on cite plusieurs manuscrits ornés de miniatures. Vraisemblablement il le vit travailler, et prit de lui des leçons pour perfectionner son propre talent. Il est encore possible qu'il ait été dirigé par *Dom Bartolomeo della Gatta*, le plus célèbre des miniateurs de Florence de cet âge, lorsqu'il alla dans cette ville pour visiter le pape Eugène.

Les plus connus de ses ouvrages, dans ce genre de peinture, sont en effet postérieurs à son dernier voyage d'Italie.

Ce sont de superbes manuscrits, ornés de miniatures, qui enrichissent des bibliothèques célèbres. J'en ai vu quelques uns. La bibliothèque du duc de la Vallière seule en possédait trois d'une conservation et d'une beauté parfaites.

On cite des fresques de la main de René, dans la ville de Lyon, en Bourgogne et dans l'Anjou. On connait aussi de lui des peintures sur verre. Mais le plus important de ses ouvrages dans le grand genre est le tableau mentionné dans l'Histoire de la ville d'Aix, par Pitton. Il est dans une chapelle de l'église des Carmes de cette ville. J'en donne une gravure dans la planche CLXVI, N° 1 et 2 (*a*).

Ce tableau a la forme d'un triptyque, c'est-à-dire, qu'il est composé de trois pièces réunies par des charnières, et peintes en-dehors et en-dedans. Quand il est entièrement ouvert, il s'étend à-peu-près sur toute la largeur de l'autel. Les deux parties latérales en se fermant recouvrent la partie principale. Le sujet de celle-ci paraît être une allégorie. Il représente la Vierge, assise sur un buisson environné de flammes, et tenant son fils sur ses genoux. Au-dessous est Moyse en colloque avec un ange envoyé du ciel. Le pontife se couvre le visage, ne pouvant supporter l'éclat dont resplendit l'Etre divin.

Chacune de ces trois figures se fait distinguer par un caractère particulier : dans celle de la mère de Jésus, on remarque une modestie virginale; dans celle de Moyse, l'expression de la surprise et de l'effroi; dans la figure de l'ange une grâce noble, qui annonce sa nature céleste. La tête de ce personnage est gravée ici d'après un calque.

Les draperies sont traitées avec assez de goût.

Les volets et la bordure, qui est dorée, sont couverts en-dedans et en-dehors d'un grand nombre de figures peintes et d'inscriptions plus ou moins analogues au sujet principal. On y voit à la fois des rois de Juda, et des emblèmes pris de la chasse. Dans une espèce de voussure qui termine richement cet encadrement à sa partie supérieure, est représenté l'Eternel, environné d'une multitude d'anges en adoration, groupe dont le coloris se lie très bien avec l'effet général. A l'extérieur des volets est peinte l'annonciation; l'ange est d'un côté, la Vierge de l'autre. Dans l'intérieur, à gauche, est le prince lui-même en prières, environné de plusieurs saints personnages; à droite est son épouse, et auprès d'elle se voient S[t] Jean l'évangéliste, S[te] Catherine et S[t] Nicolas.

Dans toutes ces parties se montre un mérite encore rare à cette époque, c'est un emploi des couleurs locales assez bien raisonné pour ne pas détruire absolument l'effet général du coloris; on apperçoit même quelque entente de clair-obscur dans les teintes adoucies des étoffes les plus brillantes, des soieries, des velours, des hermines, et parfois une certaine correction dans le dessin.

La figure en grand de René est dessinée avec exactitude; la tête, bien caractérisée, rappelle toute la bonté naturelle à ce prince. L'attitude du roi, celle de la reine, de la Vierge, de l'ange, ont une simplicité, une vérité, qui parlent au cœur. L'exécution est par-tout d'un fini précieux.

(*a*) Ce tableau a été transporté postérieurement dans l'église métropolitaine de S[t] Sauveur, de la ville d'Aix; c'est là qu'il se trouve en ce moment. (*Note de l'Éditeur.*)

Cette habileté de René portée à-peu-près au plus haut degré où fût alors parvenu l'art de peindre, l'illustra jusque chez l'étranger (a).

Le paysage de ce tableau est d'une assez bonne manière. Le feuillé des arbres, l'éclat des fleurs, sont rendus admirablement. Ce mérite était un effet de la pratique de la miniature et d'un genre d'études où l'on s'occupait bien plus d'une imitation servile de la vérité que des grands et tranquilles effets de l'ensemble.

Cette peinture parait à l'huile, quoiqu'elle soit exécutée sur une couche de plâtre, et sur une natte chargée d'une seconde impression.

Enfin, tout cela nous apprend que ce bon roi de Sicile joignit à une valeur digne d'obtenir plus de succès, et à un cœur bienfaisant qui lui a valu le surnom touchant dont il est honoré, un grand amour pour la peinture, et des connaissances dans cet art, faites pour le placer au niveau de ses plus habiles contemporains.

Le parti qu'il en sut tirer, au sein de ses infortunes, en peignant les murs de l'appartement où il était détenu prisonnier, prouve combien de si nobles occupations doivent être chères aux hommes de tous les rangs, puisqu'elles font la consolation même des rois (b).

L'utilité de ces détails, pour la connaissance de l'histoire de l'Art chez les Français, au milieu du XV[e] siècle, me les fera sans doute pardonner.

Pl. CLXVII. Tapisserie de la reine Mathilde, espèce de peinture en broderie. XI[e] siècle

La planche CLXVII a principalement pour objet une espèce de peinture, dont celle qui suivra donnera d'autres exemples.

Le desir d'imiter les couleurs variées dont la nature a revêtu tous les corps, a été incontestablement une des premières sources des inventions de la Peinture.

La jouissance attachée à cette imitation se fait particulièrement ressentir dans les images tissues ou brodées sur les étoffes. Les laines, les fils, les soies mêlées d'or ou d'argent, que les femmes de toutes les nations et des âges même les plus reculés ont employés dans les draperies qui servent à les vêtir, ou dont elles ornent leurs appartemens, disposés d'abord suivant la diversité des teintes, en lignes droites ou en compartimens, se combinèrent bientôt de manière à représenter des fleurs, des fruits, des figures, des traits historiques.

Ce genre de travail était déja perfectionné au tems de la guerre de Troye, et déja ses productions étaient célèbres en Asie, et sur-tout en Phrygie, d'où est venu leur nom de *Opus Phrygium; acu pictum* (c). Homère en parle en plusieurs endroits.

Les Grecs suspendaient dans les temples des tapisseries peintes et *historiées*. Le *Peplos* dont on couvrait la statue de Minerve dans le Parthénon, était orné de figures. Les belles tapisseries de Pergame furent pour les Romains le sujet d'un luxe souvent excessif. Verrès plaça les ouvrages de ce genre, *picturam textilem*, au rang des curiosités dont il était avide.

Cette magnificence ne pouvait manquer de pénétrer dans les habitations des empereurs grecs: il en est fait mention au sujet du palais de Justinien. Les peintures du moyen âge nous représentent souvent des tentures suspendues à des portiques, et servent à les fermer.

Nous avons déja rappelé la multitude d'ornemens de cette espèce, répandus dans les églises de Rome, pendant les neuf premiers siècles de notre ère, et dont Anastase, dans son histoire des papes, désigne la destination, et dont il décrit même le genre de broderie et les sujets.

Il n'est pas étonnant que des ornemens si recherchés fussent encore en usage aux X[e] et XI[e] siè-

(a) Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, 1[re] édit., tom. I, pag. 441, en parlant de la fille de ce prince, femme de Henri VI, moins avantageusement que nos historiens qui en ont célébré le courage, dit, à l'occasion de ce tableau, que René était reconnu pour le meilleur peintre de son tems, et qu'il ne serait pas un des moins habiles de celui-ci.

(b) J'ai vu, il y a peu de tems, à Rome, un exemple semblable: c'est celui d'une princesse qui, dans les loisirs que lui laissaient de grands malheurs, cultivait le même talent, et en employait les produits à soulager d'autres infortunés.

(c) *Non ego prætulerim Babylonica picta superbe*
Texta, Semiramia quæ variantur acu.
Martial., lib. viii, cap. 28

Hæc tibi Memphitis tellus dat munera: victa est
Pectine Niliaco jam Babylonis acus.
Id., xiv, 150

cles, et moins encore qu'ils servissent à embellir la demeure d'une grande princesse, et qu'ils fussent même l'ouvrage de ses propres mains.

L'historien Dudon vante la dextérité des peuples du Nord dans ce genre de travail; et en remontant à une époque plus ancienne, on peut se rappeler que l'appartement où la reine, femme d'Attila, reçut en 448 les ambassadeurs des deux empereurs romains, était orné de beaux tapis, et que les femmes dont elle était entourée s'occupaient de broderie.

Mathilde, fille de Baudouin, comte de Flandre, et femme de Guillaume-le-Conquérant, duc de Normandie, belle, instruite, et exercée dans tous les arts qui pouvaient convenir à son sexe, se plut à retracer sur une tenture très étendue les détails de l'expédition par laquelle son mari, passant de Normandie en Angleterre, parvint à se mettre en possession de ce royaume. C'est cet ouvrage qui est gravé sur la planche CLXVII.

Les figures sont brodées dans l'original en laines de diverses couleurs, sur une grande pièce de toile de lin.

On a eu soin de désigner chaque partie de l'événement par des inscriptions, qui placées immédiatement au-dessus des figures en expliquent l'action, de manière que c'est bien là, à proprement parler, une histoire écrite et peinte en même tems (*a*)

On ne peut douter que le dessin n'en ait été donné à la reine par le meilleur dessinateur de son tems et du pays qu'elle habitait. Le style doit par conséquent nous faire juger de l'état où l'Art se trouvait alors dans ces contrées, et assurément il y était parvenu au dernier degré de la décadence.

Il faut convenir cependant que ce n'est ni dans la composition, dont l'ensemble est assez bien suivi, ni dans la représentation de chaque fait particulier, que se trouvent les plus grands vices: c'est dans les contours et les attitudes, qui entièrement dénuées de proportion et de vérité n'offrent qu'une caricature ridicule.

Celles que nous avons placées à la planche CLXIV ont déja donné des preuves de ce fait La planche que nous examinons le confirmera, et les détails gravés sur une échelle un peu plus grande, sous les N° 1 à 4, offriront particulièrement des exemples du dessin.

Pl. CLXVIII.
Autres genres de peinture, exécutés sur diverses matières.
XI[e] et XIII[e] siècle.

La planche CLXVIII donne encore, sous le N° 11, une peinture en broderie, du XI[e] siècle. On y voit aussi plusieurs objets destinés à rappeler le souvenir de différentes manières de peindre.

Quelques uns sont réellement une espèce de peinture, d'autres appartiennent à la Sculpture, soit par les substances dont ils sont formés, soit par les corps sur lesquels ils se trouvent établis; mais tous peuvent être regardés comme des productions de l'art de peindre, à cause de l'emploi qu'on y a fait des couleurs: ils ont droit par conséquent à être mentionnés dans l'histoire de cet art, et à cet effet nous assignons à chacun une place distincte.

PEINTURE EN EMAIL.

Il faut placer au premier rang la peinture en émail, qui s'opère avec des matières vitrifiées que des substances minérales ont colorées. Il ne s'agit point de cette peinture en émail qui perfectionnée entre les mains du célèbre Petitot, vers le commencement du XVII[e] siècle, a fait dans les portraits l'étonnement et l'admiration des amateurs, par un savoir et une élégance qui n'ont jamais été égalés; mais de celle dont l'origine semble dater du XV[e] siècle (*b*), et dont l'Italie a produit

(*a*) C'est bien à des ouvrages de ce genre qu'il faut appliquer l'observation consignée par l'abbé Barthélemy dans son Mémoire sur les anciens monumens de Rome (tom. XXVIII de l'*Académie des Inscrip. et Belles-Lettres*), quand il desire qu'on joigne aux productions de la Peinture des inscriptions qui en exposent le sujet.

« On se révoltera peut-être, dit-il, contre cette idée; mais elle est « appuyée sur l'exemple des Grecs et sur l'autorité de la raison. Polygnote mettait des inscriptions dans ses tableaux, et ce n'est pas à « force d'énigmes qu'on se fait entendre de la postérité. »

On sent toutefois quelles restrictions il convient de mettre à cette opinion, pour ne pas ôter à la peinture historique la gloire qu'elle doit obtenir de se faire comprendre, sans aucun secours étranger, par le choix et les traits des personnages, par la disposition de la scène, par la puissance de l'expression.

(*b*) Peut-être faudrait-il en reporter l'origine au XIV[e] siècle, à cause du reliquaire d'Orvietto, orné par ce genre de travail, et qui porte la date de 1338. Il est gravé à la planche CXXIII.

des chefs-d'œuvre, dans les vases connus sous la dénomination de *Majolicà di Faenza o di Castel-Durante*. Plusieurs de ces vases sont ornés de si belles figures, qu'on les a crus peints d'après des dessins de Raphaël.

Celui dont j'ai extrait un groupe de femmes gravé sous le N° 4, est en effet du meilleur style de l'Ecole de ce maître.

La pratique de cet art passa bientôt en France sous le règne de François Ier. Les ouvrages de ce genre furent appelés *Emaux de Limoges*, du nom de la ville où ils étaient le plus généralement executés; et peut-être même faut-il croire que les émaux de Limoges étaient connus dès le XIIe siècle.

On en voit un ici, sous le N° 6.

La peinture repose sur la partie convexe d'une plaque de cuivre. Elle représente en émail St Jean-Baptiste assis près d'une table, tenant d'une main un roseau terminé par une croix, et de l'autre caressant un agneau qui s'appuie sur ses genoux.

Le fond du tableau est d'un noir luisant. Une tunique blanche qui laisse à découvert le sein et l'un des bras, un manteau bleu foncé, dont les plis sont rehaussés de lignes d'or très fines, forment les vêtemens de St Jean-Baptiste. Les carnations, d'un blanc assez moelleux dans les clairs, sont animées par des ombres violettes, rosées sur les extrémités.

La partie concave de la plaque, qui paraît avoir été fixée sur quelque grande boîte, est couverte d'un émail transparent. On y lit cette inscription: P. NOUALLIER, ÉMAILLIEUR, A LIMOGES.

SGRAFFITO.

Une autre manière de peindre qui se rapprocherait de la fresque est celle qu'on désigne en italien, par la dénomination de *sgraffito*. Le mot français, *égratignure*, serait une traduction assez exacte de l'expression italienne; mais elle ne définirait pas clairement le genre de travail dont il s'agit.

Sur un mur lisse, on étend un enduit noir sur lequel on applique une couche blanche; on ponce ensuite le dessin sur cette préparation, puis on gratte et on enlève le blanc avec un fer pointu, et le noir se découvre par hachures. Ces traits marquent le contour des figures et les plis des draperies, de manière que le surplus demeurant blanc, il en résulte une espèce de clair-obscur à-peu-près semblable à ce que nous appelons *camayeu* ou *grisaille*.

Cette manière de peindre paraît avoir été pratiquée très anciennement dans le moyen âge et peut-être même dans l'antiquité. L'auteur de la *Roma subterranea* en cite un exemple tiré des catacombes; mais je n'ai pu le retrouver, malgré la multiplicité des recherches que j'ai faites dans ces souterrains (*a*).

Les Florentins en ont fait souvent usage. Ce sont eux qui ont orné par ce procédé les façades de plusieurs maisons de Rome, dans le quartier qu'ils habitaient.

Le N° 8 retrace une production de ce genre, représentant une marche triomphale qu'on voit encore à Rome, dans le *Borgo Pio*.

PEINTURE SUR VERRE.

Nous placerons au troisième rang la peinture sur verre, qui participe dans ses opérations mécaniques, de la nature des deux espèces de peintures précédentes, puisque, d'un côté, la substance du verre elle-même, et les préparations qu'il exige pour recevoir les couleurs minérales dont il est empreigné, se composent au feu, et que de l'autre, pour y placer ces couleurs, il faut avoir recours

(*a*) *Cubiculi V, cœmeterii Priscillæ, Vid Salaria, ... insculptas ferro imagines*; tom. II, lib. IV, cap. XXXVII, pag. 34, tab. II. Ce sont differentes figures, parmi lesquelles on voit une femme en prière, debout, les bras levés.

Bottari, dans sa *Roma Sotterranea*, tom. III, pag. 147, pl. CLXXX, fait des observations plus détaillées sur ce genre de peinture, qu'il considère comme entièrement semblable au *Sgraffito* dont Vasari donne la définition au chapitre XXVI de son *Introduzzione alle Vite de' Pittori*.

Les verres trouvés dans les catacombes, que j'ai fait graver sur la planche XII, offrent un genre de peinture en émail particulier et curieux.

à-peu-près aux mêmes procédés que pour la peinture à *sgraffito*, c'est-à-dire, à un poncis ou patron percé de trous, *traforato,* au moyen duquel on trace les contours des figures. Pour fixer les couleurs, on remet ensuite le verre à un feu convenable, opération qui pourrait bien avoir amené l'invention de la peinture en émail, comme elle peut aussi lui devoir son origine. Mais, dans tous les cas, cet encaustique n'est pas celui des anciens.

Les productions les plus considérables de la peinture sur verre se rencontrent dans le Nord, en Allemagne, en Angleterre, en Flandre, et sur-tout en France. C'est ce dernier pays qui paraît en avoir connu l'usage le plus anciennement (*a*).

L'origine de cet art, quant aux verres simplement colorés, bien antérieure au XI[e] et au XII[e] siècle (*b*), remonte peut-être jusqu'au IX[e], ce qui aurait dû, à ce qu'il semble, amener plutôt celui d'y peindre des figures, et même le faire découvrir aux anciens, puisqu'ils connaissaient les verres.

Les vitraux de l'église de S[t] Denys furent couverts de peintures dans le XI[e] et le XII[e] siècle, et principalement dans le XIII[e] et le XIV[e].

On composait en verres colorés le vitrail qu'on appelle dans les grandes églises la *rosace*, grande fenêtre située au fond de l'église, dans la tribune ou au-dessus de la porte principale. On y représentait des fleurs ou des dessins en arabesque.

C'est l'usage répandu en Italie d'orner la même partie de l'église avec des mosaïques, ouvrages dont la magnificence ne cède rien à l'éclat fragile des verres peints, qui sans doute y retarda l'emploi de ces derniers. Il paraît en effet qu'ils y furent adoptés plus tard. Vasari ne commence à en parler avec éloge que dans la vie de Guillaume *da Marcilia*, en nous apprenant que Jules II, instruit de l'estime qu'on en faisait en France, chargea le Bramente d'appeler à Rome maître Claude, un des artistes de ce genre les plus connus, et que celui-ci emmena avec lui le frère Guillaume. Ces deux religieux exécutèrent ensemble des peintures sur verre dans l'église de S[t] Pierre, où elles ne se retrouvent plus.

Cet art, qui n'avait pas cessé de faire des progrès chez les Français, y parvint à sa perfection sous les mains de Jean Cousin, vers la fin du XVI[e] siècle.

Les peintures sur verre de ce maître y sont fort estimées. Ces productions d'une industrie nationale véritablement merveilleuse méritaient d'être connues par des descriptions et des gravures. J'ai voulu rendre du moins un léger hommage au genre de talent auquel nous les devons, en faisant connaître le vitrail qui subsiste encore à Rome, dans l'église de S[t] Louis des Français. Il est gravé sous le N° 9, en deux pièces. L'une représente le martyre de S[t] Etienne, l'autre un fait historique qu'il ne m'a pas été possible d'expliquer, et des armoiries inconnues.

TARSIA,

ESPÈCE DE MARQUETTERIE EN PIERRE, OU MOSAIQUE DE GRANDE DIMENSION.

Une troisième espèce de travail pourrait se ranger également avec la sculpture, à cause des matières qu'on y emploie et des opérations qu'il exige, et avec la mosaïque de la plus grande proportion, à cause des couleurs qu'on y distingue : c'est la marquetterie en pierre, appelée *Tarsia.*

Mais en résultat ce travail appartient toujours à la Peinture, puisqu'il a pour objet de représenter des figures et des histoires par un mélange de marbres colorés, taillés en diverses formes et de diverses proportions, qu'il rapproche et qu'il accorde entre eux, de manière à produire des effets pittoresques. Cette marquetterie, *Opus sectile,* est ordinairement employée dans les pavés des églises et des appartemens, et dans des incrustations appliquées sur les murs.

(*a*) La fabrication des verres simples y était connue depuis plusieurs siècles : c'est de nous que les Anglais l'ont apprise.

M. Bentham, dans l'*Histoire de l'église d'Ely,* déja citée, rapporte d'après Béda (pag. 20 et 21) que, dans l'année 675, l'abbé de Wermouth, en envoyant chercher en France des artistes capables de bâtir une église de style romain, en appela aussi des ouvriers pour faire fabriquer les verres dont il voulait orner les fenêtres de cette église, attendu que cet art était alors inconnu en Angleterre, *the mysteri of making glass.*

(*b*) Un ouvrage du moine Théophile, intitulé, *De omni Scientid picturæ artis*, dont j'ai parlé précédemment, et qui appartient à l'un de ces deux siècles, renferme entre autres instructions relatives aux verres de toute espèce, un chapitre intitulé, *De ornatu picturæ in vitro*. C'est le XX[e] du livre II.

La planche XIII, où j'ai réuni des mosaïques antiques, en a donné un exemple dans les figures d'un tigre et d'un léopard dévorant d'autres animaux. Mais le plus admirable des ouvrages de ce genre, et le plus intéressant par son étendue et par les sujets qu'il représente, est le pavé de la cathédrale de Sienne, exécuté du milieu du XIV[e] siècle au commencement du XVI[e]. On y voit différens sujets de l'ancien Testament. Celui des cinq chefs prisonniers et mis à mort par l'ordre de Josué, gravé ici sous le N° 7, en fait partie.

Ce magnifique et savant emploi de marbres de couleur produit de si beaux effets pittoresques, que Vasari ne craint pas de dire, que si tous les autres chefs-d'œuvre de la Peinture se perdaient, celui-ci suffirait pour apprendre à la postérité jusqu'où les modernes en ont porté la perfection.

MARQUETTERIE EN BOIS.

La même définition et les mêmes observations ou à-peu-près, se peuvent appliquer aux ouvrages qu'on nomme aussi en italien, *tarsia* ou *mosaico di legname*, et qu'on peut appeler en français, *marquetterie*. On sait que ce travail consiste dans un assemblage de bois de différentes couleurs, avec lesquels, en mariant habilement les nuances, on parvient à composer une sorte de mosaïque, représentant des figures, même des sujets historiques, et qu'on peut classer parmi les véritables peintures.

Tel est le tableau que je donne sous le N° 2. Le sujet est le crucifiement. Le champ est étendu, la composition vaste et bien ordonnée. Les figures principales sont parfaitement placées, les groupes qui les accompagnent également bien disposés, et l'intérêt qu'inspire chaque figure ne nuit point à celui de l'ensemble. Mais ce qu'il y a d'admirable dans cet ouvrage, c'est qu'il est composé de plaques de bois, dont les couleurs naturelles ou fixées par la teinture donnent autant de dégradations que pourrait le faire la palette, imitent les oppositions du clair-obscur, font sentir la différence des plans, rendent en un mot tous les effets de la perspective linéaire et de la perspective aérienne.

DAMASQUINURE.

Le genre d'ornement employé pour divers meubles, principalement dans l'Orient, et connu sous le nom de *damasquinure* parcequ'on a supposé qu'il tirait son origine de la ville de Damas, quoiqu'il ait été connu dans l'antiquité, s'exécute en insérant dans des sillons creusés sur des plaques d'acier ou de bronze, des filets fort déliés d'or ou d'argent, qui dans leurs contours dessinent des arabesques, des fleurs, des fruits, des animaux, et même des figures humaines. C'est ce travail que Vasari désigne sous le titre de *tausia cioè lavoro alla Damaschina,* dans son Introduction aux Vies des Peintres, chap. XXXIV.

De cette opération et des couleurs nuancées de ces métaux résulte un ensemble qui participe, comme la marquetterie, de la Sculpture et de la Peinture.

AGEMINA, ou AZZIMINA.

On connaissait en Italie, sous cette dénomination, au commencement du XIV[e] siècle, un travail à-peu-près semblable à la damasquinure, et l'on s'en servait quelquefois dans la composition des globes géographiques.

Il consistait à remplir de filets d'or et d'argent des lignes ou des hachures creusées dans le cuivre. Quelquefois ces lames ou filets de métaux n'étaient pas enchâssés profondément dans les cavités du cuivre ou de l'acier, mais seulement posés dessus, et attachés avec quelque mordant. Ces filets étant d'une autre matière que le fond, et de différentes couleurs, produisaient un effet qui avait quelque chose de pittoresque.

C'est par ce mécanisme qu'on a tracé sur une petite urne, devenue célèbre parmi les antiquaires,

de 11 pouces de haut sur 7 de large, à l'extérieur et dans l'intérieur, des arabesques et des cartes géographiques. J'y ai puisé la figure que je donne sous le N° 5. C'est celle de Borée ou d'un Vent; le corps est en argent, la face en or; l'air qui sort de la bouche est exprimé par des rayons dorés; les cheveux hérissés sont des filets d'argent très déliés.

On trouve la description de ce meuble précieux, dans deux dissertations dues à des savans distingués (*a*).

BRONZE ÉMAILLÉ.

Je dois parler aussi d'un genre de travail qui appartiendrait à la Sculpture, à cause du bronze qui en fait la matière principale, si pour relever l'éclat de ce métal on n'y ajoutait des couleurs en émail. Ces couleurs s'appliquent sur les contours, dans différentes parties renfoncées et dans les plis des draperies, qui sont formées quelquefois de plaques de différens métaux.

On imprime des sillons sur le métal par le moyen de la fonte, ou bien on en pratique avec le burin, et c'est dans ces espèces de canaux que se placent les émaux (*b*).

La figure du Christ gravée sous le N° 3, est un ouvrage de ce genre. Les plis des draperies sont en émail bleu; la tête, les pieds et les mains, en émail couleur de chair. Le volume que tient le Christ est en émail blanc.

Le monument qui porte le N° 9 n'est point une figure isolée; c'est un véritable tableau représentant l'adoration des mages, et il a par ce genre de composition, un droit encore plus évident à être placé parmi les productions de la Peinture. Le fond est une feuille de cuivre doré. Les contours des parties nues de chaque figure sont tracés par des filets que remplissent des émaux de différentes couleurs: il en est de même dans les parties larges des vêtemens; ces couleurs sont le bleu, le rouge, le vert et le jaune.

PIQÛRE.

S'il faut quelque indulgence pour assimiler les ouvrages dont je viens de parler à ceux des peintres, les productions de la piqûre en exigent encore davantage, à cause de leur peu d'importance. Ce genre de travail a pris naissance dans des tems très modernes. Je voulais n'en pas parler; mais, comme il est devenu à la fin du XVII[e] siècle, et jusqu'au milieu du XVIII[e], l'aliment d'un luxe assez remarquable, et qu'il a été employé d'une manière fort ingénieuse dans des meubles et des bijoux de toute espèce, j'ai cru ne pouvoir me dispenser de lui consacrer quelques mots.

Sur un fond d'écaille noire, on fait, avec une espèce d'aiguille adaptée à un manche, une infinité de trous dans lesquels se placent de très petits clous en argent ou en or de couleur, et avec les nuances des têtes de clous on trace des fleurs, ou bien l'on imite des feuillages, des insectes, des oiseaux. Tel est le procédé par lequel ont été exécutés les ornemens de la boite que je donne sous le N° 1 (*c*).

Pl. CLXIX.
Premières estampes tirées de la gravure sur bois et sur cuivre.
XV[e] siècle.

L'ordre chronologique exige que nous suspendions un moment l'histoire de la Peinture, pour nous occuper d'une invention à laquelle elle a prêté des modèles, et qui réciproquement lui a rendu des services incalculables: je veux parler de l'impression des estampes (*d*).

(*a*) La première est intitulée, *Notizia di una cassettina geografica, opera di commesso d'oro e d'argento all' agemina, scritta all' ornatissimo signor Abbate, D. Luigi Lanzi, dell' Abbate Mauro Boni*; Venezia, 1800. On la trouve dans les *Memorie per servire alla storia letteraria, etc.; per l'anno 1779*; semestr. II, part. I, art. XVII.

La seconde a pour titre, *Illustrazione di un' Urnetta lavorata d'oro e di vari altri metalli, all' agemina, etc., dell' Abbate Daniele Francesconi, publico precettore di Geometria, e de Fisica nel collegio di S. Marco*, etc. Venezia, 1800, in-8°, fig.

(*b*) C'est encore une raison de s'étonner que l'art d'imprimer des estampes sur des gravures en cuivre n'ait pas une date plus reculée, puisqu'il ne s'agissait que de prendre des empreintes sur une planche qui se trouvait gravée, avant qu'on n'en remplit les creux avec le *niello*.

(*c*) Je n'ai pas cru devoir donner plus de détails sur un genre d'ouvrages si imparfait. Il eût d'ailleurs été assez difficile de se procurer des renseignemens exacts. J'abrège dans la crainte de ne cesser d'intéresser.

(*d*) Pour mieux saisir le fil de ce que je vais dire dans l'explication de la planche CLXIX et des deux suivantes, sur l'histoire et la marche des différens genres de gravure, il ne sera pas inutile de consulter le résumé placé dans la table de cette même planche CLXIX, pag. 162

L'art de graver et en relief et en creux était connu dès les siècles les plus reculés (*a*); mais celui d'imprimer des estampes sur les gravures est d'une date récente. Malgré cela, nous ne connaissons rien de certain sur le moment où a eu lieu cette invention, sur son auteur, et sur les procédés employés pour y parvenir. Les écrivains varient sur tous ces points, et les nations ont aussi leurs prétentions particulières.

Cette belle invention ne peut pas être le fruit d'une inspiration subite, encore moins celui du hasard, être chimérique, à qui nous attribuons trop souvent les inévitables résultats de causes déterminantes quoique inapperçues. Il est plus raisonnable de penser que l'estampe, produit d'une gravure en relief, si la planche est en bois, ou d'une gravure en creux, si elle est de métal, que l'estampe, dis-je, est née naturellement d'une suite d'opérations qui, quoique faites à des distances de tems infinies, ont conduit cependant les artistes de l'une à l'autre.

L'Art et la nature marchent souvent à pas lents, mais jamais ils ne s'avancent par des sauts irréguliers. La preuve en est dans les progrès uniformes de la Peinture, que nous avons été obligés de suivre jusqu'ici pour tracer cette histoire. Aussi allons-nous reconnaître que les mêmes idées qui ont fait employer les ornemens de la Peinture dans les manuscrits, ont conduit naturellement à l'art de tirer des empreintes des lettres, appelé la *typographie*, et à celui d'obtenir de la gravure des empreintes appellées des *estampes;* opérations à-peu-près semblables dans leur mécanisme et dans leurs résultats (*b*).

On peut dire que sans cette impression les inscriptions en caractères alphabétiques, ainsi que les figures gravées, auraient manqué de vie, et que les moyens d'en répandre la connaissance, auraient été très bornés, puisqu'on n'aurait pu en multiplier les copies qu'avec beaucoup de frais et d'embarras, et en fort petit nombre. C'est la facilité d'imprimer des estampes qui a, pour ainsi dire, donné une âme à la gravure; et celle-ci à son tour, par une reproduction facilement réitérée, conduit avec elle les chefs-d'œuvre des autres arts à l'immortalité.

Essayons de découvrir la marche des artistes dans cette invention. Lorsque, au XV[e] siècle, la découverte de beaucoup de manuscrits et le desir de s'instruire qu'elle favorisait, accrurent le nombre des copistes, et que le luxe des grands se joignit à ce dernier et noble motif pour multiplier les miniatures, il est vraisemblable que voulant augmenter leurs profits, les scribes ou calligraphes cherchèrent à abréger leur travail. En conséquence, au lieu de tracer à la main les titres et les lettres initiales, ils auront fait usage d'une plaque de laiton percée à jour, espèce de patron à l'aide duquel, en passant dessus un pinceau chargé de couleurs, ils auront déposé sur le papier l'empreinte dont ce moule marquait les contours (*c*). Ils auront aussi employé des poinçons soit de bois, soit de métal, et des estampilles où les lettres étaient gravées en relief, et la seule apposition de ce type en aura imprimé l'image sur le livre en autant d'exemplaires qu'on l'aura desiré. Ce moyen aura servi particulièrement pour les lettres qu'on devait enrichir d'or ou de couleurs variées. Le trait imprimé guidant la main de l'enlumineur, le travail aura été plus prompt, l'ouvrage plus exact et plus uniforme. C'est à-peu-près ainsi que procèdent encore les *dominotiers.* Ils impriment sur le papier, avec des tailles de bois, un dessin grossier, formant des ornemens ou imitant des personnages, que des femmes et des enfans colorent ensuite avec des patrons ou des plaques découpées. Or, ces

(*a*) On cite des gravures exécutées sur des pierres, renfermant des notions relatives aux sciences, et des traditions, à une époque qui se perd dans la nuit des tems.

Les monumens égyptiens de la plus haute antiquité sont couverts de signes hiérogliphiques, gravés en creux. Beaucoup de patères, attribuées aux Etrusques, portent des lettres ou des inscriptions. On voit aussi, sur des ouvrages en terre cuite, des inscriptions gravées soit en creux, soit en relief, avec des fers ou des poinçons. Différentes plaques antiques de métal présentent des gravures en creux, exécutées au burin. Au tems de Trajan, on donnait aux décrets du prince, lorsqu'ils étaient gravés sur l'airain, le nom de *libri æris*. Sous Vitellius, un incendie en détruisit trois mille.

Il ne manquait à quelques uns de ces monumens, pour qu'ils donnassent naissance à des *estampes*, que d'en tirer des empreintes.

(*b*) On a souvent observé combien il est étonnant que les anciens, qui avaient des poincons et des matrices pour la fabrique des médailles et des inscriptions, ne soient pas arrivés jusqu'à la typographie. Mais ce qui peut encore devenir un sujet d'étonnement, c'est le fait rapporté par S[t] Jérôme, dans l'épître XV du livre II, lorsqu'il dit que pour enseigner aux enfans à connaître les caractères de l'alphabet, on leur montrait des lettres isolées et sculptées, en ivoire et en bois. Il n'était donc question que de rapprocher ces lettres les unes des autres, d'en former des pages, et d'en tirer des empreintes sur un parchemin ou sur un papier humectés

(*c*) Les personnes qui partagent cette opinion ont observé que l'usage des patrons établi de tems immémorial, à la Chine et dans l'Inde, pour les contours des dessins imprimés sur les étoffes et les papiers, peut nous avoir été transmis à la suite des voyages, quand ils sont devenus fréquens de l'Europe dans l'Orient

estampilles ou ces types dont se servaient les scribes, étaient tous séparés, ou bien quelques uns étaient fixés les uns contre les autres. Pourquoi donc les premiers essais de la typographie n'auraient-ils pas été un emploi ou une imitation de ces instrumens? On sait que les premiers imprimeurs, timides dans les essais de leur admirable invention, et ne prévoyant pas quelle serait la valeur de ce bienfait, s'appliquèrent à persuader que leurs impressions étaient encore des livres écrits à la main, et qu'à cet effet, bien loin d'apposer leurs noms à leurs ouvrages, ils donnaient à leurs caractères des formes entièrement semblables à celles de l'écriture. Afin même de mieux imiter par des peintures les ornemens des manuscrits, ils laissaient dans leurs impressions des blancs ou des places vides, qu'ils remplissaient ensuite avec des images enluminées. Les contours des lettres initiales étaient en couleur ou en or, et tracés à la plume ou au pinceau, ou plaqués avec des estampilles. Ces embellissemens furent ensuite exécutés au moyen de la gravure en bois, avec des planches dites *à rentrées*, qui s'appliquant successivement sur les différentes parties du même ornement, y imprimaient des couleurs différentes. C'est ainsi que furent exécutées les lettres *tourneures* ou lettres *grises*. Beaucoup de livres imprimés au XVe siècle laissent encore voir de ces places blanches qui n'ont pas été remplies.

Le besoin de cette fraude et l'erreur qui en était le fruit, cessèrent assez promptement : les livres imprimés furent bientôt préférés aux manuscrits, et alors on avoua que la gravure en bois fournissait les empreintes non seulement des caractères, mais encore des ornemens et des figures.

La gravure sur métal et au burin suivit de près la gravure en bois, et fut chargée pareillement de l'embellissement des livres imprimés. C'était souvent sur des traits gravés au burin qu'on peignait des tableaux composés de petites figures, comme nous l'avons vu dans beaucoup de manuscrits

Ainsi, l'art de peindre, l'art de graver, l'art d'imprimer des estampes, celui de graver des caractères alphabétiques et d'en tirer des empreintes, toutes ces opérations voisines l'une de l'autre, à-peu-près semblables dans leurs procédés, et dont on n'avait pas reconnu d'abord les rapports mutuels (*a*), ont été rapprochées pour la formation d'un même tout; et fidèles à cette première association, elles n'ont pas cessé jusqu'aujourd'hui de se prêter de mutuels secours, en se perfectionnant toujours davantage.

Ce ne serait pas non plus s'écarter de la vérité, que de voir la source des deux inventions dont il s'agit, *l'impression des planches à figures* et la *typographie* proprement dite, dans les procédés des ouvriers qui fabriquent des cartes à jouer. Le mécanisme de cette ancienne fabrication, par lequel on imprimait avec des gravures en bois fort grossières les contours de quelques figures que l'on colorait après l'impression, a pu conduire à l'art de graver sur des planches de bois des images historiques, et d'en tirer des empreintes. On aura ajouté autour de ces figures des inscriptions ou des explications en lettres, gravées d'abord sur la même planche, et par conséquent en caractères fixes, auxquels auront succédé des caractères mobiles et en métal.

Quoi qu'il en soit, j'ai disposé, suivant mon usage, sur la planche CLXIX, quelques monumens qui m'ont paru propres à démontrer par le fait même l'origine de ces deux inventions.

La grande lettre, N° 2, et les petites lettres ornées, N° 4 et 5, puisées dans des manuscrits, sont propres à prouver ce que je viens d'observer, c'est-à-dire, que les lettres majuscules et les initiales du texte des manuscrits, ont été souvent tracées par un simple contour, à l'aide d'un patron ou d'une estampille dont on a fixé une légère empreinte sur le papier, pour placer ensuite dans l'intérieur les couleurs ou l'or qui devoient les enrichir.

La grande lettre B, N° 2, a été taillée dans le même objet. Elle est prise dans un ouvrage célèbre parmi les premières productions de la typographie. Les contours seuls en ont été imprimés, et ils ont ensuite été remplis de couleurs. Les ornemens, N° 7, ont été exécutés par les mêmes procédés. On en trouverait un nombre infini d'exemples dans les livres imprimés, comme dans les manuscrits.

Papillon et Heinecken, dans leurs intéressans ouvrages sur l'histoire de la gravure, sans être par-

(*a*) Lorsque Sénèque a dit, *Veniet tempus quo posteri nostri tam aperta nescisse nos mirentur,* il semble avoir parlé de ces découvertes.

faitement d'accord entre eux sur les opérations communes aux calligraphes et aux imprimeurs, me paraissent cependant y reconnaître l'un et l'autre la source des premiers procédés de l'impression des caractères alphabétiques, et sur-tout celle de l'impression des estampes (*a*).

De mon côté, j'oserai dire que quiconque aurait eu comme moi l'occasion d'examiner un nombre infini de manuscrits ornés de peintures, et de premières éditions de livres imprimés, accompagnes aussi d'ornemens peints, ne pourrait se refuser à voir dans ces derniers une application des procédés employés par les calligraphes.

Observons maintenant d'une manière plus particulière cette marche progressive, en suivant l'histoire de la gravure en bois.

Réduite d'abord à l'emploi subordonné que nous venons de lui voir remplir, de former les lettres ornees en usage dans les premiers essais de la typographie, elle devint bientôt un objet principal de ces espèces de livres ou de recueils de figures appeles des *Légendes*, pour s'attacher ensuite aux beautés les plus élevées de l'art du dessin, et en recevoir tout son lustre.

La figure d'un évêque, que je donne sous le N° 6, est tirée d'une de ces légendes en langue allemande. On la croit imprimée avant 1470. C'est un des plus anciens monumens parmi ceux que Heinechen rapporte dans son ouvrage intitulé *Collection complète d'estampes*, à l'appui de l'opinion par laquelle il fait dériver la gravure en bois et l'art d'en tirer des empreintes, du premier emploi qu'en ont fait les fabricans de cartes. Cette manœuvre est tellement conforme à celle que j'ai cru pouvoir attribuer aux calligraphes des siècles plus voisins de nous, pour l'ornement des manuscrits, que toutes deux, quoique appliquées à des objets fort différens, ont dû conduire à la même fin. J'ajoute qu'en se renfermant dans son opinion qui rattache l'invention des estampes gravées sur bois à celle des cartes à jouer, l'habile observateur dont je parle, convaincu que des images de saints, jointes aux légendes, ont été gravées par les mêmes ouvriers qui gravaient les figures maussades des cartes (*b*), fait remonter l'origine de la gravure en bois, ainsi que celle des cartes elles-

(*a*) Jean-Baptiste-Michel Papillon a publié un *Traité* [illegible] *pratique de la gravure en bois*, [illegible] en deux volumes in-8°, avec figures. Paris, [illegible] au sein de sa famille, qui le professait depuis [illegible] porte plus loin qu'aucun autre artiste de [illegible]

[illegible] La première [illegible] de la gravure en bois, sur les empreintes que les peuples orientaux obtenaient de leurs planches gravées, avant que cet art fût introduit en Europe, sur les premiers livres imprimés, sur les graveurs en bois les plus habiles, et sur leurs ouvrages, enfin sur les [illegible] gravure en bois, les difficultés et l'utilité de ce travail. Les détails où l'auteur est entré sur tous ces objets présentent, il est vrai, de fréquentes méprises sur les noms et sur les époques, et décèlent souvent une crédulité singulière; mais ils contiennent aussi des notions curieuses sur des monumens que l'auteur dit affirmativement avoir vus, ou même avoir possédés, et il est plusieurs de ces productions de l'Art qui mériteraient des recherches et un examen approfondi de la part des personnes qui veulent acquérir une connaissance exacte de l'histoire de la gravure en bois.

La seconde partie, consacrée à des instructions sur la pratique de l'Art, a mérité un accueil plus favorable. Les préceptes que donne M. Papillon sont fondés sur l'expérience que plusieurs membres de sa famille, ainsi que lui, avaient acquise par leurs travaux [illegible] sont propres à indiquer aux artistes des tems à venir les moyens les plus assurés d'atteindre à la perfection, si l'usage de la gravure en bois reprend un jour plus de faveur qu'il n'en conserve aujourd'hui.

Le baron de Heinecken a inséré une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres ornés d'images gravées, dans son ouvrage intitulé, *Idée générale d'une collection d'estampes*, 1 vol. in-8°, avec des figures, imprimé à Leipsic, en 1771.

Florent le Comte avait déjà donné un titre à-peu-près semblable (*Idée d'une belle bibliothèque d'estampes*) à un article inséré dans le premier volume de son *Cabinet des singularités d'Architecture, de Peinture, de Sculpture et de Gravure*; Paris, 1699, in-8°, 3 vol.

Muni des connaissances qu'il avait acquises dans la célèbre collection de Dresde, dont il avait la direction, et dans la sienne propre, autant que dans ses voyages, Heinecken nous a transmis des notions précieuses sur l'origine des deux principaux genres de gravure, sur l'invention des estampes et celle de la typographie. L'exactitude qu'il a apportée dans ses recherches mérite que les curieux que de pareils sujets [illegible] prennent la peine de recourir à son ouvrage même. Il a fourni des matériaux aux auteurs de plusieurs ouvrages estimables, publiés postérieurement sur le même sujet.

Heinecken a mis à profit beaucoup de renseignemens pris dans le Traité historique de Papillon, quoiqu'il ait porté sur cet ouvrage un jugement en général un peu trop sévère. Il rend une justice plus entière à Mariette, et avoue souvent le profit qu'il a retiré de ses collections et de ses lumières.

L'Europe sait en effet que Mariette était l'homme le plus solidement instruit dans l'histoire moderne des arts, et sur-tout dans l'histoire de la gravure et de la typographie. Il en avait puisé la connaissance au sein de sa famille. Son pere et son aïeul avaient exercé, avec des lumières peu communes, la profession de graveur et celle de libraire, auxquelles il demeura lui-même attaché pendant assez long-tems, et tous deux, dans le cours d'une vie très prolongée, avaient successivement enrichi une collection d'estampes dont il hérita, et qu'il accrut dans une carrière non moins longue, par des soins infatigables et à l'aide d'une fortune qui lui permettait de ne rien économiser quand il s'agissait de satisfaire son goût. Cette nombreuse collection était disposée avec le plus bel ordre. Il avait aussi ramassé des matériaux considérables pour une histoire des graveurs que malheureusement il n'a point [illegible]

C'est à la bonté de cet excellent homme et à la solidité de ses entretiens que je dois mes premières notions sur l'histoire de l'Art moderne.

(*b*) La part justement attribuée ici aux cartes à jouer dans l'invention de la gravure en bois et de l'art d'en tirer des empreintes, me fera pardonner une courte digression sur cet objet.

[illegible] des cartes à jouer a donné lieu à presque autant de questions et de recherches que celle de plusieurs objets plus importans, mais dont les commencemens ne sont pas plus difficiles à constater.

L'abbé Rive, après en avoir parlé dans des notices historiques et critiques sur deux manuscrits de la bibliothèque du duc de La Vallière, imprimées chez Didot l'aîné, en 1779, in-4°, en a traité plus expressément dans une dissertation intitulée, *Etrennes aux joueurs de cartes; Eclaircissemens historiques et critiques sur l'invention des cartes à jouer*, Paris, 1780, in-12, de 48 pages. L'auteur y combat les opinions des savans qui placent l'invention des cartes à jouer en France, sous le règne de Charles VI, ou même sous Charles V, et de ceux qui l'attribuent à l'Allemagne, et qui la croient de la fin du XIVe siècle. C'est chez les Espagnols qu'il croit qu'elles ont été en usage

mêmes, au-delà de 1376, et revendique en faveur de l'Allemagne la priorité des deux inventions.

Il est certain que dans la figure de cet évêque, la disposition des tailles, leur grossièreté, et notamment la rudesse des traits du visage, annoncent un mécanisme aussi peu avancé, aussi dénué de savoir, que celui des tailleurs de bois employés par les fabricans de cartes.

Pl. CLXX.
Premier âge de l'imprimerie; estampes de caractères alphabétiques jointes à celles des figures.
XVe siècle

Pour l'entière explication de ce qui vient d'être dit et de ce qu'il reste à observer encore sur la planche CLXIX, il est nécessaire de jeter un coup-d'œil sur la planche CLXX.

Lorsque l'art de la typographie dans ses premiers essais, passa des légendes ou des inscriptions qui n'étaient que l'accessoire des figures à l'impression d'un livre entier, pour lequel les figures elles-mêmes devinrent un accessoire, on commença par imprimer et le texte du livre et les figures, sur un des côtés seulement de chaque feuillet de papier, à la manière des Chinois, et l'on colla les deux feuillets l'un contre l'autre. Le papier ainsi doublé acquérait plus de force, et la figure se trouvait toujours en regard du texte auquel elle se rapportait.

Heinecken indique pour modèle de ce procédé le fameux livre intitulé *Ars moriendi*, et je l'ai adopté pour le même objet. On en voit une figure, effroyable quant au dessin, mais imitée avec une parfaite exactitude, à la planche CLXX. La page de texte à laquelle elle se rapporte est placée tout à côté.

Il est facile de voir que de cette manière d'opérer à l'usage d'imprimer le texte d'un livre tout entier, seul et sans figures, et d'imprimer aussi les gravures à part et sans discours, il n'y avait qu'un pas. Cette dernière invention ne se fit pas long-tems attendre; alors les deux arts se séparèrent, et alors, à bien dire, naquit celui qui porte aujourd'hui particulièrement le nom de gravure.

Ce ne sont plus seulement des figures ou des inscriptions tracées en creux ou en relief sur la pierre ou sur le métal, comme on l'avait fait de tous les tems, que l'on voit dans les produits de ce genre d'impression; ce ne sont plus même des images jointes à des légendes ou des inscriptions semblables à celles qui viennent d'être citées; c'est un art nouveau, par lequel le graveur après avoir représenté soit en creux, soit en relief, des sujets de sa propre invention ou de l'invention des peintres, en tire des estampes avec une perfection dont on était bien loin dans les tems précédens.

Cette gravure s'exécute en relief sur bois, plus souvent en creux et sur cuivre, soit au burin, soit à l'aide de l'eau forte.

C'est de cette manière que dans l'ouvrage intitulé *Idée d'une collection complète d'estampes*, l'auteur décrit les premiers progrès de cet art, et le montre passant des mains grossières des graveurs de légendes, ou des essais imparfaits de la typographie, à des images plus achevées, à des compositions pittoresques, sans textes, et intéressantes par leur propre beauté.

Pour donner à ce sujet des détails instructifs, je reviens à l'explication des objets renfermés dans la planche CLXIX, qui nous font voir les premières tentatives de l'art de tirer des empreintes, appelées *des estampes*, sur des gravures en creux et en relief.

Le premier monument de ce genre, cité par l'écrivain dont je parle, et le plus ancien qui soit connu, est une estampe imprimée sur une gravure en bois, sans aucun texte, et enluminée à la

pour la première fois; et sa preuve est dans les statuts d'un ordre de chevalerie établi en 1332, où elles sont prohibées, ce qui lui fait supposer que l'invention date au moins de 1330.

L'abbé Rive relève à cette occasion des erreurs qu'il croit reconnaître dans différens écrivains, au sujet du mot de *naïpes*, par lequel les Espagnols ont désigné les *cartes à jouer*. Le Dictionnaire de la langue castillane, composé par l'Académie royale, nous apprend que ce nom a été formé des lettres N, P, qui sont les initiales des noms de *Nicolas Pepin*, leur inventeur. L'abbé Rive ajoute que le Dictionnaire *Della Crusca* a donné aux cartes la dénomination de *naïbi*, d'après la chronique de Giovanni Morelli, de 1393, et sans connaître la signification de ce mot. Peut-être aurait-il mieux fait de dire seulement que les auteurs de ce Dictionnaire n'en ont pas expliqué le sens. Cet écrivain enfin ne cite pas Tiraboschi, qui, au tome VI, partie II, chapitre 8, de son *Istoria della letteratura Italiana*, fait mention d'un manuscrit suivant lequel les cartes paraissent avoir été connues en Italie dès la fin du XIIIe siècle

Bussi, dans son histoire de Viterbe, in-folio, Rome, 1742, que probablement l'abbé Rive n'a pas eue sous les yeux, rapporte, à la page 213, ce passage d'un annaliste : *L'anno 1379, fù recato in Viterbo el gioco delle carte, che venne de Seracinia, et chiamasi tra loro naib*. La citation de cet historien me paraît donner une idée neuve sur l'origine et le nom des cartes à jouer, en faisant dériver l'un et l'autre de quelque usage introduit long-tems avant en Espagne par les Arabes.

On peut voir d'autres conjectures sur cet objet dans l'ouvrage de Bullet, intitulé, *Recherches historiques sur les cartes à jouer*, Lyon, 1757, et dans l'ouvrage de P. Zani, sur l'origine de la gravure, cité ci-après. On ne trouvera néanmoins dans aucun des renseignemens suffisans pour établir une opinion certaine sur le fond de la question.

manière des cartes. Elle ne porte qu'une simple inscription et le millésime de 1423. Cette date est bien authentique. L'image est celle de S[t] Christophe. J'en donne une copie sous le N° 8. Le dessin en a été calqué.

Les progrès que l'art de graver en bois fit bientôt après entre les mains de quelques uns des prédécesseurs de Wolgemuth, et ensuite dans les ouvrages de cet habile maître, et sur-tout dans les belles productions d'Albert Durer, sont trop connus, pour que je doive en produire ici des exemples. Ce fut en imitant ces artistes distingués, que s'établit et se perfectionna par-tout cette branche de la gravure.

Si l'écrivain allemand que j'ai pris pour guide tente d'assurer à cet égard la priorité de date à sa patrie, et s'il croit voir l'origine de l'Art dans les opérations des fabricans de cartes à jouer, c'est sans se dissimuler que l'Italie en faisait depuis long-tems le même usage pour la fabrication des cartes.

Quant à la gravure en cuivre, les plus anciens dessinateurs qui vers le milieu du XV[e] siècle, en aient tiré des estampes, et dont l'âge soit connu en Allemagne, suivant Heinecken, sont Martin Schoen et Israël Mecheln père et fils.

Après ces artistes, le même Wolgemuth qui avait commencé par graver en bois, se distingua aussi dans la gravure en cuivre, et eut l'honneur de former Albert Durer, qui le surpassa de beaucoup et n'a été surpassé par personne.

Fondé sur ces faits, qui selon lui assurent à sa patrie l'invention des estampes prises sur la gravure en bois, Heinecken croit pouvoir attribuer aussi à l'Allemagne l'invention de l'art d'imprimer sur des gravures en cuivre; et il la place vers l'an 1450, supposant que Martin Schoen, qui exerça cet art, et qui mourut à Colmar, en 1486, avait eu des maîtres qui le pratiquaient avant lui.

Mais les auteurs italiens, tels que Vasari et plusieurs autres, qui ont fait des recherches à ce sujet, semblent établir avec plus de certitude que cette belle invention est due à leur pays, et ils la font remonter vers l'an 1460, ou un peu plus loin.

Il paraît qu'ils en ont justement regardé la découverte comme une suite naturelle d'un genre d'opération familier aux orfévres de Florence dans le XV[e] siècle. Ce travail consistait à graver en creux, sur des plaques de cuivre ou d'argent, des arabesques ou d'autres ornemens, et même des compositions historiques, dont ils puisaient le plus souvent les sujets dans l'histoire sainte. Pour que cette gravure peu profonde rendit sensibles à l'œil les objets qu'on y représentait, on y faisait entrer, à l'aide du feu, une mixtion composée le plus souvent d'argent et de plomb fondus ensemble. Cette mixtion était d'une couleur plombée, noirâtre, d'où elle prenait le nom de *niello,* du latin *nigellum.* La production de ce travail pourrait s'appeler en français, *niellure.* On décorait assez fréquemment de cette manière de petites planches d'argent, employées dans les offices de l'église, et connues sous le nom de *Paix.*

Le travail qu'on appelle *damasquiner,* et qui consiste à incruster un fil d'or ou d'argent dans des traits creusés sur le bronze ou l'acier, donne une idée de la niellure, si l'on se représente au lieu d'un fil d'or ou d'argent, la mixtion colorée qui formait le *niello.*

Avant que d'insérer ce mélange dans les traits des figures, les orfévres prenaient des empreintes sur la plaque gravée, avec une matière souple, telle que de la terre, du soufre ou de la cire. Cette même opération est en usage chez les graveurs en pierre, qui l'emploient pour voir de tems en tems en relief l'effet du travail qu'ils font en creux.

Vasari, en expliquant le tout dans le chapitre XXXIII de son Introduction aux Vies des Peintres, raconte qu'un orfévre, ne se contentant point de cette manière d'obtenir des épreuves, conçut l'idée de tirer une empreinte d'une de ces planches sur un papier mouillé. Il répandit à cet effet dans les creux une matière noire détrempée; il pressa ensuite le papier sur la planche, par le moyen d'un rouleau ou cylindre, *rullo tondo,* et ce papier, dépositaire des traits dont il avait saisi l'impression, devint ce qu'on appelle une *estampe.*

On ne peut rien desirer de plus simple et de plus vraisemblable sur l'origine de l'impression des gravures. Cette manière de tirer des épreuves est encore usitée aujourd'hui par les graveurs,

lorsque dans le cours de leur travail, ils veulent juger du degré de vérité où ils sont parvenus.

Depuis que l'Ecole de Masaccio avait formé des élèves qui avaient porté toutes les branches de l'Art à un degré de perfection jusqu'alors inconnu, l'orfévrerie que favorisaient le luxe et l'élégance des mœurs, fruits des richesses que le commerce avait répandues dans la Toscane et principalement à Florence (*a*), l'orfévrerie, liée au sort du dessin et de la Sculpture, produisait des ouvrages magnifiques et pleins de goût.

Parmi les maîtres qui la pratiquaient, *Maso* ou *Tommaso Finiguerra* se distinguait par la beauté des ornemens dont il enrichissait ses ouvrages d'argent, et notamment par les dessins des *Nielli* qui sortaient de ses mains. On a conservé un de ses ouvrages de ce dernier genre, dans le trésor de Baptistaire de Florence; c'est une *Paix* en argent. La galerie de Florence en possède quelques autres.

C'est à ce Finiguerra que Vasari attribue l'ingénieuse pensée de tirer une épreuve en papier sur une planche gravée pour recevoir du *niello*, et par conséquent l'honneur d'avoir produit le premier une estampe imprimée sur une gravure en métal.

Des notions plus récentes ont jeté quelques nouvelles lumières sur l'époque précise de cette invention et sur l'âge de son auteur (*b*); mais il est certain du moins qu'il faut placer ce fait important vers le milieu du XV[e] siècle.

Quel que soit au surplus l'inventeur, il a droit, comme celui de la typographie, à la reconnaissance de toutes les autres branches de l'industrie humaine (*c*); car l'art d'imprimer suffirait pour opérer la renaissance de tous les autres arts, s'il était possible que ceux-ci disparussent encore une fois de la demeure des hommes.

Il est pareillement certain que vers le même tems, *Baccio Baldini*, autre orfévre de Florence, moins bon dessinateur que *Tommaso*, mais aussi habile dans la gravure, ayant eu connaissance de son procédé, s'adressa au peintre *Sandro Botticelli*, pour en obtenir des compositions qu'il grava sur cuivre, au burin, et dont il tira aussi des estampes (*d*). Dès ce moment, la gravure en creux, sur argent, sur étain, ou sur cuivre, et exécutée sans intention d'y placer de la niellure, devint un art

(*a*) La gravure et la ciselure employées par les orfévres à l'ornement de l'argenterie et des meubles de divers genres, ont dû dans tous les tems une partie de leurs progrès à la richesse et au luxe.

En ce qui concerne la culture de ces deux arts chez les Grecs et chez les Romains, on peut consulter l'intéressant mémoire de M. de Caylus, inséré dans le tome XXXII de la Collection de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

(*b*) Depuis quelques années que cette partie de mon travail est composée, j'ai trouvé dans un écrit qui contient des notions fort intéressantes sur la gravure et sur l'invention de l'art d'imprimer des estampes, des détails nouveaux, propres à jeter plus de lumières sur l'histoire de cette branche de l'Art.

Cet ouvrage est de M. l'abbé Zani, chapelain honoraire du duc de Parme. Il a pour titre: *Materiali per servire alla storia dell' origine e dei progressi dell' incisione in rame e in legno: Esposizione dell' interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra, fatta nel Gabinetto nationale di Parigi, da D. Pietro Zani, Fiorentino*; Parma, 1802, in-8o, fig.

Cet écrivain établit comme un fait déja tenu pour certain, d'après Vasari, Baldinucci, et Gori dans son *Thesaurus veterum Diptycorum*, que l'une des deux *Paix*, conservées au trésor du Baptistaire de Florence, a été gravée par Maso Finiguerra, et que cet artiste, avant de la nieller, en ayant d'abord tiré une épreuve en soufre, frappé de quelques traits noirâtres qui s'étaient attachés à cette matière, imagina d'imprimer des épreuves sur papier.

Il manquait à ces notions de découvrir une de ces dernières épreuves tirées par Finiguerra, et c'est ce que M. Zani se félicite d'avoir fait dans le Cabinet des estampes de Paris. L'estampe qu'il a découverte, ou plutôt reconnue, et dont il donne une copie à la page 206 de son écrit, représente l'assomption ou le couronnement de la Vierge, sujet que Gori a dit être celui de la *Paix* gravée par Maso, et dont l'image exacte se trouve sur le soufre que possède M. le conseiller d'état Serratti, de Livourne, ainsi que sur un autre de la collection Durazzo.

Il résulte de la découverte de M. Zani deux faits également authentiques; l'un, que le véritable auteur de l'invention de l'art d'imprimer des estampes est un artiste florentin, de sorte que cette invention appartient incontestablement à l'Italie; l'autre, que cette invention date de l'an 1452.

Quant à l'origine de la gravure en bois que Heinecken fait naître en Allemagne, on trouve aussi dans l'ouvrage de M. Zani, page 78, note 84, des observations propres à contrebalancer cette opinion. Cet écrivain s'attache à prouver que l'honneur de l'invention appartient plutôt à l'Italie. Il se fonde sur l'usage des cartes à jouer, qu'il croit avoir été répandu en Italie plutôt qu'en Allemagne; sur un réglement de la république de Venise, relatif à la gravure des cartes à jouer, date de l'an 1441, et sur des gravures en bois qui dateraient de la fin du XIII[e] siècle, si l'on s'en rapportait à l'opinion émise par Papillon, à la page 83 de son traité. Le récit de Papillon paraît à la vérité fabuleux, mais il offre des détails dont il serait intéressant de constater la réalité, ce qu'il ne m'a pas été possible de faire.

M. Zani termine son ouvrage par une annonce d'un grand intérêt pour les amateurs d'estampes: il fait espérer la prochaine publication du travail immense dont il a publié le *Prodromo*, en 1790, sous le titre d'*Enciclopedia Metodica, delle Belle Arti spettanti al Disegno*. Les détails qu'il promet sur les différens objets embrassés dans son plan, et l'excellente méthode de leur distribution, doivent inspirer une vive curiosité à toutes les personnes qui s'occupent des beaux-arts.

(*c*) *Tingere dispositis chartas quicumque metallis*
Cœpit, et insignes edidit ære notas,
Mercurio genitore satus, genitrice Minervâ,
Prœditus æthereæ semine mentis erat.

Prosper Marchand, Hist. de l'Imprim., part. II, pag. 79

(*d*) Quel que soit le pays qui ait inventé la gravure au burin, ou plutôt qui, en unissant cet art avec celui d'imprimer des estampes, y ait apporté le premier des perfectionnemens notables, il paraît que ces progrès ont été dus à l'analogie du travail de l'orfévrerie avec les opérations du graveur, puisque les maîtres illustrés par les plus anciens ouvrages de ce genre, *Finiguerra*, *Botticelli* et *Pollajuolo*, en Italie, *Martin Schoen*, *Mecheln* et *Albert Durer*, en Allemagne, étaient tous orfevres. Jean *Fust* ou *Faust*, qui grava les poinçons des premières lettres de métal, exerçait la même profession.

particulier, destiné à reproduire des inventions pittoresques, qui n'eurent plus besoin d'être accompagnées d'un texte, et dont les copies pouvaient se multiplier à volonté.

Pollajuolo, orfévre comme *Finiguerra* et *Baldini*, se livra à cet art important, y apporta de nouveaux perfectionnemens, et fut encore surpassé par *Mantegna* et par Marc-Antoine *Raimondi*.

C'est donc à l'invention de l'art d'imprimer des estampes que la gravure en creux, comme la gravure en relief, demeurée dans des bornes très étroites chez les anciens, doit la perfection qu'elle a reçue chez les modernes. Variété dans les genres, extension inattendue dans l'emploi et dans les résultats, tout est nouveau et tient du prodige, en ce qui appartient à cette invention. Il suit enfin de tout cela que l'histoire de l'invention de l'art d'imprimer des estampes, est réellement chez nous l'histoire de l'invention de la gravure.

J'ai en conséquence consacré un des côtés de la planche CLXIX à des monumens primitifs de la gravure sur métal, comme l'autre côté à de très anciennes productions de la gravure en bois.

La descente de croix désignée par le N° 10, est gravée sur une *Paix* en argent, que je possède dans ma collection. Cette *Paix* est de la même forme et de la même grandeur que celle de Florence, dont je viens de parler. Si elle n'a pas été gravée par Maso Finiguerra, elle pourrait être un ouvrage d'Antoine *del Pollajuolo*. Ce qui me le persuade, c'est que les traits, ou les tailles, sont d'une finesse extrême et d'un dessin correct. Elle est encore ornée d'une niellure noirâtre. Je n'ai pas osé enlever cette mixtion, par respect pour un monument si précieux, et dans la crainte de ne le détériorer. La présence de la niellure, ainsi que la disposition des lettres I. N. R. I., tournées de gauche à droite, prouve que cette pièce n'a pas été faite dans l'intention d'en tirer des estampes. Mais de même qu'avant de nieller celle de Florence, on a imprimé une épreuve de la gravure, on a pu faire cette opération sur celle-ci, et obtenir un produit entièrement semblable. Je me contente de donner un dessin très exact de celle qui m'appartient.

Il est plus que vraisemblable qu'instruits du procédé des orfévres de Florence qui avaient imprimé des épreuves sur leurs planches gravées avant de les nieller, beaucoup d'autres artistes ne tardèrent pas à exécuter des gravures en creux, sur métal, dans l'intention d'obtenir des estampes; mais leur insouciance et les effets du tems n'ont pas permis que leurs premiers essais soient parvenus jusqu'à nous. Les estampes que l'on a citées comme appartenant à cette première époque, n'ont point l'authenticité qu'exige l'histoire, et par cette raison, je ne les ai point employées.

Par une suite de l'ancien usage de placer des figures dans les manuscrits, les estampes imprimées sur bois ou sur cuivre servirent dès leur origine à l'ornement des livres imprimés : elles y prirent la place que les miniatures occupaient auparavant.

Il paraît jusqu'à présent que le plus ancien livre auquel on ait appliqué ce genre de décoration, est l'ouvrage intitulé *Il monte santo di Dio*, imprimé en 1477.

La gravure que je donne sous le N° 9 est une copie d'une de celles qu'on voit dans ce livre, et on peut la regarder par conséquent comme une imitation d'une des premières estampes imprimées sur une planche de métal. On ignore l'auteur des gravures de cet ouvrage; mais elles paraissent de la même main ou du moins de la même Ecole que celles qui ornent l'édition du Dante, donnée à Florence en 1481, hommage que la gravure encore au berceau s'empressa de rendre à ce génie créateur.

A peine ces essais avaient illustré l'Italie, qu'Albert Durer, dans l'Allemagne, et Lucas de Leyde, dans les Pays-Bas, apportaient déja dans l'art de graver sur cuivre, au burin, des perfectionnemens très remarquables; et presqu'en même tems, *Marc-Antonio Raimondi*, en s'appliquant aussi à cet art, fit briller encore la patrie de Léonard de Vinci et de Raphaël d'un nouvel éclat.

Né à Bologne, cet artiste commença ses études sous *Franco Francia*, père de l'Ecole de cette ville, et se rendit ensuite à Rome pour les terminer. Là, il s'attacha au plus excellent des peintres, à Raphaël, et le fruit des études qu'il fit auprès de cet habile maître, fut une grande correction dans le dessin, et en ce qui concerne particulièrement la gravure au burin, une exquise pureté dans le trait, une rare beauté dans les tailles.

Ce genre de gravure auquel il s'appliqua est, par sa fermeté, par sa vivacité, et par la sévère jus-

tesse qu'il permet au dessin, le plus propre à traiter des sujets importans de l'histoire, et à mettre en action des idées morales.

Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,
Il a par de grands traits commerce avec les dieux.

La gravure à l'eau-forte, connue peu de tems après, et inventée, à ce que l'on croit, par *Francesco Mazzuoli*, dit le Parmesan, a moins de prétentions :

Son trait simple et naïf n'a rien de fastueux.

Parcourant d'une main légère et rapide une planche de cuivre vernissée, l'artiste n'y trace que des lignes déliées et superficielles, qu'il laisse à l'eau-forte le soin de creuser. Cette liberté donne de la vivacité à l'expression, de la grâce aux ornemens, de la vérité aux paysages. En combinant ses travaux avec ceux du burin, la gravure à l'eau-forte crée de nouveaux moyens pour imiter les effets de la peinture, et pour rendre tout ce qu'un tableau d'histoire peut renfermer de plus mâle et de plus expressif. Quelquefois facile et prompte, un simple trait lui suffit. Mais pour qu'elle arrive à ce degré de perfection, il faut, ainsi que l'ont fait les Carrache, le Guide, le Dominiquin, qu'un habile peintre l'employant lui-même, lui communique l'esprit et la chaleur de son crayon.

Quant au coloris, on a tenté avec plus ou moins de succès, d'en rappeler les teintes par d'autres espèces de gravures. La première et la plus ancienne est celle que l'on nomme *Camayeu*, ou gravure en *clair-obscur*, laquelle s'exécute avec deux ou trois planches *à rentrées*, c'est-à-dire, avec des planches qui rentrant l'une après l'autre dans les différeutes parties d'un même fond, y impriment chacune successivement une couleur particulière. L'Italie en attribue l'invention à *Ugo da Carpi*, et elle la faitdater du commencement du XVI[e] siècle. Mais il parait que ce maître a seulement perfectionné un procédé employé auparavant par les Allemands pour l'embellissement des grandes lettres, dans les premiers essais de la typographie.

L'espèce de gravure appelée *manière noire* se range dans la même catégorie. Par ses travaux larges et moelleux, elle fait juger des effets du coloris, plutôt qu'elle ne reproduit la fermeté du dessin (*a*).

On a essayé dans ces derniers tems d'autres combinaisons pour arriver au même but, telle est la gravure au *lavis* ou à l'*aquarelle*. Le *pointillé* est encore une autre espèce de gravure qu'on peut employer utilement, et dont il est facile d'abuser.

Toutes ces manières particulières, propres à satisfaire les personnes plus sensibles au mérite de la variété qu'à l'excellence du vrai beau, peuvent faire craindre des écarts dangereux pour le goût.

(*a*) Il existe un ouvrage anglais de la plus grande rareté, sur cette espèce de gravure. Il est intitulé *Sculptura or the history, and Art of Chalcography and engraving in copper; With an ample énumération of the most renowned masters, and their Works; to which is annexed a new manner of Engraving*, or mezzotinto, *communicated by his highness Prince Rupert to the Authour of this Treatise London*, 1662, in-8°, fig. J'en possède un exemplaire qui, de la bibliothèque de M. Mariette est passé dans la mienne. Sur le premier feuillet blanc est écrite la note suivante, de la main de ce savant connaisseur.

« Cette histoire de la gravure par Jean Evelyn, est introuvable même « en Angleterre, où le livre a été imprimé, mais il faut l'avoir complè« te, et c'est encore une difficulté, car la planche gravée par le prince « Robert y manque presque toujours. Il est arrivé souvent que des cu« rieux l'en ont ôtée pour en enrichir leurs recueils d'estampes: c'est « cependant la principale singularité du livre dans lequel il est parlé « pour la première fois et avec mystère de la gravure en *manière noire*, « ou *mezzo tinto*, et comme d'un secret qui n'était pas encore public « On en fait honneur au prince Robert, comte palatin du Rhin, et l'on « en était d'autant plus persuadé qu'il venait d'apporter en Angleterre « cette nouvelle manière de graver. Cependant dans l'exacte vérité l'in« venteur était un officier allemand, nommé L. de Siégen, qui servait « dans l'armée de la Landgrave de Hesse, et qui fit présent de son se« cret au prince Robert. Celui-ci, aidé par Waillant, ne fit que le per« fectionner, et sous ses auspices cette gravure se fixa en Angleterre et « y fit de tels progrès, que c'est de tous les pays celui où elle a été le « plus goûtée et le plus cultivée

« On trouve à la page 131 de cet ouvrage une énumération des piè« ces gravées par le prince Robert.

« Ce sont autant de chefs-d'œuvre, et qui sont en même tems de la « plus grande rareté. Je les ai presque toutes. La plus considérable a « été gravée à Francfort, en 1658 : c'est une décollation de S[t] Jean« Baptiste, d'après Michel-Ange de Caravage. »

M. Walpole, dans la 3[e] édition de ses *Anecdotes of Painting in England*, donnée à Londres, en 1782, in-8°, et contenant un catalogue historique des graveurs, place parmi eux, à la page 95 du tome V, John Evelyn, moins pour avoir gravé lui-même cinq petites pièces, datées de Paris, 1649, et destinées à orner la relation d'un voyage que l'auteur avait fait de Rome à Naples, que pour avoir toujours aimé, encouragé et protégé cet art

Pour réparer, dit-il, la liberté qu'il a prise de le critiquer une ou deux fois, M. Walpole fait l'éloge de ses vertus, de ses connaissances et de ses ouvrages en général, et il nous rappelle à cette occasion qu'il y a une nouvelle édition de celui qui a donné lieu à cette note. Il renvoie pour les détails de sa vie aux divers Dictionnaires, et notamment au *New Biographical Dictionary*. La première édition de l'Encyclopédie française donne une notice sur cet illustre Anglais, au mot *Surrei*.

Il faut toutefois en excepter la gravure à la *manière du crayon*, inventée pour imiter les dessins. Quand elle réunit à une vérité qui fait illusion sur ce point des traits fidèles et purs, elle est d'une grande utilité pour les Ecoles (*a*).

Pl. CLXXI.
La Peinture et la Gravure réunies pour l'ornement des livres imprimés.
XVe siècle.

Tandis qu'à la fin du XVe siècle, et au commencement du XVIe, d'habiles artistes mettant à profit l'art récemment inventé d'imprimer des estampes, faisaient prendre à la gravure un essor nouveau, et l'employaient, comme nous l'avons dit, tantôt à reproduire des figures ou des compositions historiques, fruit de leur propre génie, tantôt à retracer des productions de la Peinture, le desir de Raphael le reconnut, et nous devons peut-être à ce sentiment une partie de ses plus nobles travaux : car persuadé qu'il n'y a dans un tableau que la composition et le dessin dont la gravure puisse rendre un compte fidèle, il s'appliqua particulièrement à ces deux parties essentielles, et c'est aux succès qu'il y a obtenus qu'il doit sa prééminence. Ce fut aussi cette juste opinion qui le guida dans le choix du graveur destiné à reproduire les beautés de ses ouvrages. Ce maître fut Marc-Antoine *Raimondi*, le meilleur dessinateur qu'eût produit alors l'Ecole de Bologne. Raphael perfectionna encore les talens de ce graveur en les mettant en usage, et il porta sa sollicitude jusqu'à former auprès de lui l'imprimeur de ses estampes, afin qu'il ne manquât rien à la perfection du nouvel art qui devait assurer son triomphe dans les siècles les plus reculés.

O vous donc, peintres et graveurs, appliqués de concert à produire et à perpétuer le même ouvrage, n'oubliez pas que c'est à la perfection du dessin que vous devrez votre renommée. Vos intérêts sont communs. André del Sarto ne trouvant aucun dessinateur qu'il crût capable de faire revivre ses traits gracieux et expressifs, ne voulut point souffrir que ses tableaux fussent gravés.

Mais, à côté des avantages qu'elle présente, cette belle invention peut aussi donner naissance à quelques abus. Les estampes ont répandu et perpétué des productions difformes, et par là dangereuses pour le goût, ou indécentes et pernicieuses pour les mœurs : l'art de l'Imprimerie a mérité le même reproche ; il s'est montré lui-même quelquefois l'ennemi des sciences, des lettres et de la morale.

La facilité d'imprimer des gravures en a permis un emploi souvent inconsidéré.

Les progrès que la gravure a fait faire aux beaux-arts semblent s'être étendus plus généralement en superficie qu'en profondeur. Les secrets du génie développés et communiqués, trompant les esprits vulgaires sur leur véritable vocation, ont multiplié le nombre des artistes médiocres, et sur-tout celui des connaisseurs à demi savans.

On a confondu les règles et les limites propres à chaque genre de gravure, et aux défectuosités nées de l'ignorance de l'artiste sur les principes fondamentaux de l'Art en général, se sont jointes celles que devait amener cette confusion, portée jusque dans les matières propres à l'Art, ses procédés et ses instrumens. Séduits par les succès de quelques uns de ces génies transcendans devant qui toutes les difficultés s'aplanissent, des hommes vulgaires ont cru pouvoir s'arroger les mêmes libertés ; ils ont tenté de rendre par toutes les espèces de gravure toutes les productions de la nature et de l'Art, et de produire toujours des effets également vrais, et ils ont échoué.

GRAVURE EN BOIS.

Celui qui voit la hardiesse et la netteté des tailles, la vivacité des tons, la force du clair-obscur qu'Albert Durer fait admirer dans sa gravure en bois, et la savante manière avec laquelle il sait l'appliquer même à des sujets historiques, trompé par le prodigieux mérite de ces ouvrages, se persuade non seulement que cette perfection est possible à tous les graveurs, mais encore qu'on pourra y atteindre, quelles que soient la multiplicité des objets, la variété des plans, la richesse des détails. Il est cependant un terme que la main la plus exercée ne saurait dépasser ; il est une délicatesse, une dégradation, un fini, dont des tailles de bois ne sont pas susceptibles. Il faut dans ce genre de travail laisser en relief les traits qui doivent paraître en noir sur l'estampe, et creuser les blancs ; or, ces opérations ne permettent ni de retoucher, ni de corriger une erreur, ni de renforcer les tons déja établis.

Quand il ne parvient pas à une perfection extrêmement rare, ce genre de gravure ne présente que des traits grossiers ou maigres, cotoneux ou durs, sans effet, sans éclat ; nulle expression ne se fait sentir dans les figures, nulle vérité dans les plans. La médiocrité jointe à une vaine prétention d'obtenir de grands effets, n'y est pas supportable.

C'est dans les ornemens de la typographie qu'elle est le mieux à sa place. Ces deux arts liés l'un à l'autre dès leur origine, ont une affinité qui les rend propres à se faire valoir mutuellement. Tous deux produi-

(*a*) Cette invention et celle de la manière noire appartenant à une époque postérieure aux limites que je me suis prescrites, je dois me borner à en faire une simple mention, d'autant plus qu'on en trouve l'histoire dans de très bons ouvrages dus aux Allemands, aux Anglais et aux Français. Il en est de même de ce qui concerne le perfectionnement de la gravure en bois et de la gravure au burin.

Tout ce qui appartient à la théorie et à la pratique de la gravure, considérée dans toutes ses branches, est exposé avec autant de clarté que de sagacité et de justesse dans la partie de l'Encyclopédie méthodique relative aux beaux-arts, et l'auteur de ces articles y montre un véritable attachement pour les grands et vrais principes de l'art de graver.

Je me permettrai seulement d'après tout cela quelques réflexions sur les difficultés que chaque genre de gravure présente, et sur les abus auxquels il est exposé. Mon intention, est de maintenir des règles précieuses, et d'opposer des barrières aux vices qui dégraderaient l'Art.

L'emploi que je fais des estampes pour composer l'histoire des trois arts du dessin, est l'hommage le plus éclatant que je puisse rendre à celui de la gravure et à celui de l'impression qui en reproduit les traits.

Peut-être le travail par lequel je cherche à faire connaître l'état de l'Art aux malheureuses époques de sa décadence n'eût-il pas été nécessaire, si l'impression des estampes eût été alors connue. Les bons principes n'auraient pas été perdus. Cet art conservateur, *Ars artium omnium conservatrix*, aurait retracé, multiplié, pour l'utilité de l'Architecture, les dessins que Vitruve avait joints à ses préceptes, pour l'instruction des sculpteurs, ces chefs-d'œuvre de la sculpture antique, ces modèles, ces canons, qui sont demeurés si long-tems ensevelis sous les ruines d'Athènes et de Rome ; pour l'enseignement des peintres, les sublimes compositions du bel âge de la peinture grecque, dont à peine aujourd'hui nous pouvons nous former une idée. Représentées par la gravure, ces productions du génie auraient opposé leurs beautés sublimes aux viles créations de l'ignorance et de l'erreur. Les sciences mêmes auraient retiré de la gravure d'utiles secours ; leurs méthodes, leurs démonstrations indiquées par des figures, comme elles le sont aujourd'hui dans nos livres, auraient été sauvées de l'oubli, et il n'aurait pas fallu aux modernes autant de tems peut-être pour les retrouver que les anciens en avaient mis à les inventer.

C'est à la gravure que la géographie, à bien dire, doit son existence. Un de ses premiers bienfaits a été de tracer sur des cartes les lignes de démarcation des contrées, et les noms des lieux qu'indiquaient dans leurs écrits les géographes de l'antiquité.

Il en est de même des arts mécaniques dont la gravure nous montre aujourd'hui et les instrumens et les procédés, avec des détails et une précision également utiles pour diriger la pratique, et pour répandre et conserver la théorie.

L'histoire ne retire-t-elle pas aussi des estampes un appui solide, puisqu'elles mettent en action, et rendent, pour ainsi dire, présens dans tous les âges, des évènemens fugitifs, et placent sous les yeux ce que le récit le plus exact ne saurait fixer que dans la mémoire?

Que de jouissances une collection d'estampes ne donne-t-elle pas aux amis des arts? Là, dans tous les pays et dans tous les tems, ils retrouvent les productions de tous les tems et de tous les peuples. Le passé y instruit l'avenir. La gravure multiplie et répand pour l'instruction et le plaisir de tous les hommes qui veulent s'éclairer, des chefs-d'œuvre renfermés dans un seul lieu, et le possesseur le plus jaloux est lui-même flatté de ce partage. Par un effet de cet art ingénieux, un tableau devient, suivant l'expression de Pline, la propriété du monde entier : *Res communis terrarum.*

La Peinture en retire une utilité sans bornes, par la connaissance qu'elle acquiert des sites de tous les pays, des costumes, des cérémonies, des usages de toutes les nations. Les peintres doivent à la gravure une communication d'idées qui féconde leur génie. Mais elle fait plus encore pour leur gloire : moyen puissant d'émulation, elle leur garantit l'immortalité.

Ars quâ constat immortalitas hominum.

donner un intérêt de plus au texte des livres imprimés, et plus souvent encore celui d'en accroître la valeur dans le commerce, firent adopter l'usage d'y joindre des images gravées, à l'imitation des miniatures dont les calligraphes ornaient auparavant les manuscrits. Tantôt on mêla dans un même livre des gravures à des peintures, tantôt on y employa des gravures seulement. Ce ne fut pas toujours avec la sobriété dont on avait usé lorsque l'art de la typographie et celui d'imprimer des estampes sortaient à peine du berceau, comme, par exemple, dans le *Monte santo di Dio*, où l'on n'avait placé que trois estampes : ce ne fut pas non plus avec un rapport toujours direct avec l'esprit du livre, comme dans l'une des premières éditions du Dante, publiée à Florence, en 1481; mais, souvent au contraire, sans convenance, sans choix, et avec une profusion condamnable

sent des empreintes par des traits en relief, et tous deux offrent la facilité de tirer des épreuves en très grand nombre. C'est là un des plus grands avantages de la gravure en bois, et peut-être le plus réel le nombre d'estampes qu'une planche de bois peut fournir sans s'altérer, est infini, et presque incroyable.

GRAVURE AU BURIN.

La gravure au burin, qui par une opération toute contraire, creuse sur le métal les traits qui doivent être visibles sur l'estampe, et *épargne* ou laisse en relief ceux qui doivent produire les clairs, souffre encore moins la médiocrité. Par des contours exacts, par des tailles variées et régulières, déliées ou fortes, elle réunit, comme nous l'avons dit, les moyens les plus efficaces, pour reproduire l'ordonnance d'un vaste tableau, rendre l'esprit de la composition, saisir l'expression des figures. Aussi est-ce dans ces points principaux qu'elle atteignit à la perfection presque dès son origine, sous la main de Marc-Antoine, et de *d'Agustino Veneziano*, de *Marco da Ravonna*, de *Bonasone*, ses élèves. On peut sans doute reprocher à ce premier âge quelque monotonie, quelque dureté dans les tailles. Ces défauts qui dans le mécanisme des arts, semblent être, comme de certaines imperfections dans la morale, les extrêmes de différentes qualités estimables, furent bientôt corrigés par les talens des maîtres de l'âge suivant. Les Corneille Cort, les Sadeler, les Augustin Carrache, et bientôt après, dans le dix-septième siècle, les P. S.-Bartoli, les Audran, les Aquila, les Dorigny, et enfin les graveurs éminemment coloristes que Rubens dirigea, Wostermann, Paul Pontius, Bolswert, suivant la même marche que les peintres, recherchant comme eux les oppositions des clairs et des ombres, ajoutèrent à la fierté du burin qui distinguait leurs prédécesseurs, et au bel ordre des hachures que ceux-ci employaient dans leurs traductions (car graver c'est traduire), les qualités fondamentales du coloris, et ils surent, à l'aide du mélange adroit de leurs travaux, reproduire en quelque sorte les effets pittoresques des plus riches tableaux d'histoire.

L'art de graver le portrait obtint les mêmes succès, grâces au burin moelleux des Nauteuil, des Masson, des Edelinck, des Drevet. Ce dernier sur-tout montra un talent extraordinaire pour rendre les formes, le caractère propre, et l'on pourrait presque dire la couleur des accessoires. Après ces habiles maîtres, je puis citer encore un jeune graveur, connu par une estampe que des évènemens malheureux rendront un jour trop célèbre. Il est déja parvenu à un tel degré d'habileté, qu'il sait en même tems, par la variété de ses travaux, toujours convenables à la nature des objets qu'il représente, exprimer le feu de la vie, faire éclater la magnificence du portrait le plus richement composé, et malgré la parfaite imitation de toutes les parties considérées séparément, établir dans l'ensemble le plus harmonieux accord. (*) Mais combien ils sont rares les artistes dont l'œil sévère, dont la main obéissante et flexible, peuvent atteindre à une telle perfection, et satisfaire le véritable connoisseur; et que le nombre est grand de ceux qui, bornés au simple mécanisme de l'art, négligeant et la science du dessin et les effets du coloris, se contentent de creuser le cuivre avec une propreté séduisante, travail qui peut avoir quelque mérite, mais qui n'est au fond que le masque de la médiocrité!

GRAVURE A L'EAU FORTE.

Quelque variées que soient les tailles du burin, il faut remarquer que la gravure n'est parvenue à rendre la vivacité pittoresque d'un tableau, c'est-à-dire, à exprimer à-la-fois les effets des couleurs locales, la richesse des demi-teintes, la finesse des reflets, la magie du clair-obscur, que lorsque les graveurs ont reconnu qu'il falloit pour obtenir un si grand succès, associer aux travaux moelleux et transparens du burin, la pointe hardie et ferme de l'eau forte. C'est cette merveille que nous ont fait voir *Stefano della Bella*, Corneille Wischer, Gérard Audran.

Cet art de commencer une planche à l'eau forte et de la terminer au burin, exige une intelligence parfaite des deux procédés : sans cette réunion de talens, l'ouvrage n'a plus que les défauts de l'une et de l'autre manière.

L'eau forte pure présente encore plus de dangers à la médiocrité, que le burin. Comme ce genre de gravure consiste à tracer un dessin sur le vernis dont une planche de cuivre est recouverte, il semble qu'il suffise de calquer un dessin, puis d'en tracer les contours sur la planche. Mais cette facilité apparente égare souvent un faux savoir. Si la pointe n'est pas correcte, si elle manque de sentiment et de chaleur, il ne reste plus à l'ouvrage que des défauts. Ce sont les *Benedette*, les Rembrandt, les Wischer, les Le Clerc, dont la main spirituelle et animée, a porté cet art au plus haut point de perfection où il semble pouvoir s'élever. Ces maîtres ont su habilement unir ensemble le burin, l'eau forte et la pointe sèche. Tantôt légers et vaporeux, tantôt brusques et mâles, ou s'abandonnant à une sorte de negligence que le goût ne cesse point d'éclairer, on pourrait dire qu'ils crayonnent des dessins, qu'ils touchent des esquisses, qu'ils peignent des tableaux. On sent bien que pour obtenir une telle gloire, il fallait que ces graveurs fussent peintres, et habitués à chercher dans la peinture les grands effets du coloris. Il semble que la pratique de la Peinture devrait entrer dans les études du graveur. Elle est presque aussi indispensable pour lui, que celle du dessin.

GRAVURE EN CLAIR-OBSCUR.

Il y a lieu de croire que si Le Parmesan, ce peintre si habile dans l'art du clair-obscur qui distingue l'Ecole de Lombardie et celle du Corrège, n'inventa pas lui-même la gravure en camayeux ou clair-obscur, il aida beaucoup de ses lumières *Ugo da Carpi*, à qui on fait honneur de cette invention, et qu'on croit son élève. Celui ci ne l'exécuta d'abord qu'avec deux planches, à rentrée, dont une pour le clair, et l'autre pour l'ombre. Peut-être cette manière était-elle déja connue en Allemagne, et employée dans l'impression des ornemens typographiques. Mais il la mit en pratique en Italie, et après lui Beccafumi la perfectionna, en multipliant les planches, et par conséquent les couleurs. Mais quel que puisse être le perfectionnement du mécanisme, il est évident que pour obtenir un succès entier dans cette espèce de gravure, il faut qu'elle soit exécutée par un maître, plus peintre encore que graveur, et que de plus, on doit choisir pour modèle un tableau ou un dessin où les ombres et les lumières soient larges et très distinctes, afin que l'effet de la gravure approche plus facilement de celui du tableau. Si l'original était mal choisi, ou si on prétendait rendre avec une vérité minutieuse toutes les dégradations des teintes, on n'obtiendrait que de la confusion et de la sécheresse, au lieu d'un effet qui rappelât la peinture.

MANIERE NOIRE.

Il en est de même de la *manière noire*, appelée par les Italiens *mezzo-tinto*, genre de peinture moins ancien que celui-là, et qui peut en tirer son origine.

La manière noire a été, ainsi que nous venons de le dire, inventée en Allemagne, par le lieutenant-colonel Siégen, vers le milieu du dix-septième siècle, et portée en Angleterre, par le prince palatin, Robert. Elle est encore cultivée dans ce pays avec plus de succès que par-tout ailleurs. Son mécanisme, qui consiste à détacher en clair, de dessus le fond grenu, plus ou moins noir, qui couvre la planche, les masses de lumiere et les reflets, exige, tout autant que celui de la gravure en clair-obscur, une grande connaissance de la Peinture, et un choix d'originaux parfaitement appropriés à l'effet qu'il s'agit de produire. Les tableaux et sur-tout les portraits ou règnent, comme dans ceux de Rembrandt, des ombres fortes, un ton rembruni, sont ceux qui lui conviennent le mieux. Elle réussit mal a imiter des contours savans, une touche ferme; et si la main qui la pratique ne sait pas accorder moelleusement les lumières et les ombres, elle ne produit que des taches informes, qui n'ont plus aucun des caracteres ni de la peinture ni de la gravure.

(*) On voit bien que l'auteur veut parler de M. Bervic. (*Note de l'Editeur.*)

d'ornemens de tous genres, semblable à celle que nous avons eu occasion de blâmer précédemment dans un grand nombre de manuscrits.

La planche CLXXI présente un exemple de ce nouvel usage. Il est puisé dans deux livres extrêmement chargés tous deux d'ornemens gravés sur cuivre, et dont l'un est en outre accompagné d'un grand nombre de peintures. Ces livres sont imprimés sur vélin, ce qui est une autre imitation des manuscrits dont les livres imprimés prenaient alors la place. On y retrouvera le genre de travail que nous avons déja remarqué dans le Bréviaire du roi de Hongrie, dont la planche LXXIX a représenté une page entière.

Les N° 1 et 3 sont des copies exactes des frontispices de ces deux ouvrages. Les figures, les armoiries, les autres ornemens, les chiffres, et les proportions mêmes des marges, sont parfaitement semblables aux originaux. L'un porte la date de 1497, l'autre celle de 1505.

Les N° 2 et 5 retracent chacun une des grandes miniatures qui occupent la moitié ou la presque totalité de plusieurs pages.

Le sujet est le même dans l'une et dans l'autre peinture, c'est l'annonce de la naissance de Jésus aux bergers. Je l'ai choisi dans l'intention que l'on pût apprécier les progrès de l'art de composer. On verra que la composition du N° 5, tirée du livre de l'an 1505, est bien mieux ordonnée, et qu'elle a aussi plus de mouvement et d'expression que celle du N° 2, qui est prise dans le livre de l'an 1497. Les figures de ce dernier sont enluminées.

Ces progrès opérés dans le court intervalle de huit années, doivent moins sans doute être attribués à l'Art en général qu'à l'artiste lui-même, d'autant que le dessin et la manière de graver donnent lieu de croire que les deux ouvrages sont de la même main.

Quelques unes des peintures placées au milieu des pages du texte, dans les marges et près des grandes lettres, ont été exécutées au pinceau, dans des contours gravés.

Les gravures du livre daté de l'an 1505, ne sont point enluminées.

En tout, quoique l'on connaisse des livres du même genre, plus anciens que ceux-ci, je n'en ai point trouvé qui m'aient paru plus propres à faire sentir le passage des manuscrits ornés de miniatures aux livres imprimés, et qui soient enrichis avec la même prodigalité et la même confusion d'images gravées ou peintes.

Ils nous montrent avec quelle surabondance de richesses et quel défaut de convenance et de goût

GRAVURE EN COULEURS

La fin du même siècle vit naître entre les mains de Christophe Le Blond, peintre de Francfort-sur-le-Mein, une gravure à diverses couleurs, qui emprunte ses procédés des deux genres précédens, et affiche la prétention d'imiter la peinture, avec trois teintes seulement, le bleu, le rouge, et le jaune. Chacune de ces teintes s'imprime par rentrée, avec une planche particulière. On conçoit les bornes étroites de ces moyens, et même leur nullité pour rendre un tableau d'histoire ou un paysage. Tout au plus s'il est permis d'en attendre quelque service pour la botanique ou l'anatomie; encore faut-il se contenter d'une imitation grossière, et renoncer à la variété des nuances des fleurs ou des diverses parties du corps humain. Pour que des estampes de ce genre fussent supportables, il faudrait les artistes les plus habiles, et quel est le maître du premier ordre qui voudra se consacrer à des travaux d'un genre si inférieur, et si infructueux pour sa gloire?

GRAVURE AU LAVIS ET A L'AQUARELLE.

D'autres espèces de gravure, au lavis, au bistre, à l'aquarelle, sur lesquelles un grand nombre d'artistes et d'amateurs se sont exercés de nos jours comme à l'envi, présentent les mêmes défauts. Le goût et l'adresse qui se font remarquer plus ou moins dans leurs productions, y attachent sans doute quelque valeur; mais les teintures qu'on y emploie, ne pouvant se prêter aux dégradations des tons qu'on admire dans la peinture, il est presque impossible d'éviter que les traits ne s'altèrent, que les contours ne se confondent.

Le peu de durée des couleurs collées seulement avec de la gomme, est encore un vice particulier de ces estampes, où l'on tente vainement de produire des effets pittoresques

Qu'on me permette encore un peu de sévérité. N'est-il pas fâcheux de voir des beautés propres à la gravure, sacrifiées à l'audacieuse prétention de dépasser les bornes que la nature des choses a imposées à cet art. Les instrumens dont il se sert, le métal sur lequel il opère, lui opposent des difficultés insurmontables, s'il veut entrer en lice avec la palette et le pinceau.

Efforcez-vous donc, artistes ingénieux, de répandre dans vos ouvrages les teintes vives, les oppositions, la chaleur que vous pouvez produire par les moyens propres à votre art; mais n'essayez point d'aller au-delà; n'oubliez pas qu'une estampe est la traduction d'un tableau; qu'elle ne saurait être un tableau véritable. Vous devez sauver le chef-d'œuvre du peintre de la destruction totale à laquelle le condamne sa fragilité, lui faire franchir l'enceinte où le propriétaire le retient captif, en rendre la jouissance commune au monde entier. un si beau titre suffit à votre gloire.

GRAVURE AU POINTILLÉ

La gravure au pointillé ne sort point du caractère propre de l'Art C'est par des points qu'elle trace les contours. Ces points doivent être plus ou moins rapprochés les uns des autres, plus ou moins larges ou profonds. Un graveur intelligent les associe à propos avec des travaux au burin, à l'eau forte, à la pointe sèche, et évite par-là les défauts où le pointillé seul l'entraînerait infailliblement.

GRAVURE A LA MANIÈRE DU CRAYON.

La gravure à la manière du crayon, perfectionnée vers le milieu du dernier siècle, et sur-tout en France, par le tirage des estampes, mérite plus de reconnaissance. Elle doit prendre pour sujet de son imitation des dessins corrects, et capables d'inculquer de bons principes dans l'esprit des élèves. On y trouve l'avantage de multiplier de beaux modeles, et de conserver des originaux précieux

Pour faciliter l'intelligence de tout ce que nous avons dit, soit dans le texte, soit dans ces notes, sur les caractères et les progrès successifs des differens genres de gravure, nous avons placé dans la table de la pl. CLXIX, page 162, un résumé qu'il ne sera pas inutile de consulter

on alliait les productions de la typographie et celles de la gravure en cuivre, à la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e]. De cet abus naquit toutefois un bien réel, celui d'exercer un grand nombre de graveurs, dont quelques uns devinrent très habiles.

Les bons imprimeurs se multiplièrent pareillement, et d'excellentes éditions des bons auteurs parurent bientôt de toutes parts, sans qu'on se crût obligé, comme auparavant, de les surcharger de gravures superflues ou déplacées.

Ainsi, d'un côté, se formèrent des bibliothèques utiles à l'avancement des sciences et des lettres; et de l'autre, des collections d'estampes qui, à défaut de tableaux, firent jouir les amateurs des beautés qui constituent le principal mérite de la Peinture.

Cette manière isolée d'employer chacun des deux arts, plus favorable que leur réunion à la gloire de l'un et de l'autre, est celle qu'on a suivie le plus généralement depuis cette époque. Mais, vers le milieu du XVIII[e] siècle, nous avons vu renaître l'usage de joindre aux ouvrages de littérature une quantité immodérée d'estampes, qui ont trop souvent rappelé l'abus des tems antérieurs, et c'est sur-tout à l'aide des nouvelles manières de graver, que cet usage vicieux a semblé prêt à se rétablir.

La diversité des travaux réunis dans cette sorte d'ouvrage, en divisant trop l'attention, dissimule les défauts et endort la critique. On veut aujourd'hui posséder dans un même volume un chef-d'œuvre de littérature et de typographie, des gravures d'une composition ingénieuse, d'un dessin élégant, d'un burin exquis; le tout sur le papier le plus éclatant, et dans un vaste format: c'est assurément faire concourir à la magnificence d'un livre plusieurs des inventions les plus admirables de l'esprit humain. Mais puisse ce luxe, plus utile aux intérêts du commerce qu'à la solidité de l'instruction, ne pas nuire dans l'avenir à l'avancement de la gravure! Ces volumes magnifiques pourraient bien n'être un jour que des manuscrits embarrassans, propres à orner des bibliothèques, et très dangereux pour le goût (*a*).

Pl. CLXXII. Invention et pratique de la peinture à l'huile, par Jean de Bruges et Antonello de Messine. XV[e] siècle.

Quand l'homme est parvenu à la pleine jouissance d'une invention utile ou agréable, il éprouve un vif desir d'en découvrir l'origine, et de connaître l'auteur, l'âge, le pays auxquels il en est redevable.

Mais ordinairement lorsqu'il forme ce vœu, plusieurs siècles se sont écoulés, le tems couvre de ses voiles le berceau mystérieux, et c'est alors cependant que la difficulté elle-même irrite la curiosité, et fait naître les prétentions des particuliers et des nations entières.

Peut-être l'invention de la peinture à l'huile présente-t-elle à cet égard encore plus de sujets de doute que l'art d'imprimer des estampes.

Les merveilles que l'antiquité raconte des effets de la Peinture, ne pouvant s'opérer qu'à l'aide du coloris le plus perfectionné, il serait naturel de croire qu'elle ait connu toutes les manières aujourd'hui en usage d'employer les couleurs, et même l'art de peindre à l'huile.

Mais comme parmi les productions parvenues jusqu'à nous, il n'en est aucune qui atteste ce dernier fait, il est au moins permis d'en douter.

Au surplus, que cette pratique ait été connue des anciens, abandonnée, reprise, oubliée de nouveau, il est toujours certain que c'est à la fin du XIV[e] siècle, au moment où l'Art renaissant commençait à obtenir de brillans succès, qu'elle s'est établie de manière à ne laisser aucun doute sur son existence, et qu'à dater de cette époque, elle est bientôt devenue générale.

Le mouvement d'effervescence qui depuis le XIII[e] siècle, portait les esprits à l'étude des sciences et des lettres, n'agitait pas moins puissamment les hommes appliqués à l'exercice des beaux-arts. L'émulation réveillée les excitait à multiplier leurs ressources, à perfectionner leurs instrumens, et ils cherchaient à seconder par l'excellence des procédés, les inspirations du génie.

(*a*) Qu'on me pardonne cette inquiétude. Elle me tourmente dans mes derniers jours sur des objets qui ont fait la plus douce occupation de ma vie. Elle fera sans doute peu d'impression sur les personnes qui, charmées de satisfaire plusieurs de leurs goûts à la fois, n'imaginent pas que l'excès de leurs jouissances puisse en tarir la source. Quant à moi, je crois lire l'avenir dans le passé, et je vois une cause de décadence dans cette prodigalité d'ornemens, où la richesse tient souvent lieu de beauté.

Déja Giotto, sur les pas de Nicolas Pisan, avait acquis dans le dessin un mérite qu'on peut dire prodigieux. La main du dessinateur commençait à montrer quelque savoir dans la correction du trait, le goût quelque délicatesse dans le choix des formes : il ne manquait plus aux peintres qu'un moyen de donner à la peinture plus de vivacité, plus de moelleux, et de produire, par l'union des teintes, des effets auxquels se refusait le mélange des couleurs en détrempe.

D'une autre part, les tableaux séchaient difficilement; il était impossible de les laver, et on ne pouvait pas même les mouvoir ou les transporter, sans de graves dangers. Or, les huiles sicatives, soit de lin, soit de noix, douces sous le pinceau quant au mélange des couleurs, et assez brillantes pour pouvoir se passer de vernis, remplissent toutes ces conditions.

Tandis qu'un grand nombre de peintres de l'Italie et des autres contrées de l'Europe multipliaient à cet égard leurs recherches et leurs essais, Jean Van Eych, dit Jean de Bruges, né en 1370, plus habile ou plus heureux, trouva l'art d'employer ces matières.

Le plus ancien de nos historiens de la Peinture, Italien, et peintre lui-même, Vasari, voisin des tems de Van Eych, et certainement le plus instruit de nos écrivains sur ces matières, attribue l'honneur de l'invention à ce maître, et les historiens flamands ont confirmé cette tradition par des documens qui paraissent ne laisser aucun sujet de doute.

Nous apprenons aussi de cet écrivain comment le secret de la peinture à l'huile passa de la Flandre en Italie. Il raconte dans la Vie d'Antonello de Messine, que ce peintre, après avoir étudié à Rome et travaillé dans sa patrie, ayant vu à Naples un tableau peint à l'huile par Jean de Bruges, animé d'un vif desir de s'instruire, se rendit en Flandre auprès de ce maître, et au moyen de plusieurs dessins italiens dont il lui fit présent, obtint la communication de son procédé; que, revenu en Italie, et s'étant établi à Venise, il le mit en pratique, et l'enseigna à *Domenico da Venezia*, lequel en donna connaissance aux Florentins vers l'an 1430 ou 1440; et enfin que l'Ecole de Florence, contente de jouir d'une si précieuse acquisition, n'a jamais songé, non plus que celle de Venise, à s'en attribuer la découverte.

Uniquement occupé du fait principal, Vasari a négligé de nous transmettre les dates des circonstances particulières qui concourent à l'établir. Mais Baldinucci a réparé cette omission dans ses Notices sur la vie de *Cennino di Drea Cennini*, en parlant d'un manuscrit de cet artiste, conservé à la bibliothèque *Medico-Laurentiana*, dans lequel *Cennino*, qui était né aux environs de Florence, dit qu'il veut enseigner entre autres à ses compatriotes, *come segreto saputo da pocchi*, le procédé de la peinture à l'huile, fort pratiqué par les Flamands qu'il appelle *Tedeschi*.

Cennini date son manuscrit du 31 juillet 1437, ce qui fait conjecturer à Baldinucci, et semble aussi devoir nous persuader que cette importante invention appartient à l'année 1410. On voit en effet que vers l'an 1437, elle n'était connue encore que de très peu d'artistes, mais qu'elle n'était pas un secret pour tous. Son origine remonte par conséquent aux commencemens du XV[e] siècle, et à l'époque où Jean de Bruges, parvenu à 40 ou 45 ans, dans l'âge de la force et des méditations, pouvait le mieux multiplier ses expériences, et mettre à profit les découvertes que d'autres curieux avaient déja faites dans la chimie.

Nous ne serons pas étonnés de voir les Médicis, les ducs d'Urbain, et Alphonse V, roi de Naples, surnommé *le Magnanime*, princes connus par leur amour pour les arts et les lettres, empressés d'acquérir les premières productions d'une invention si intéressante.

Ils furent les premiers à qui on les présenta. Des négocians de Florence, ville dont les citoyens ont de tout tems allié la culture de l'esprit aux spéculations du commerce, apportèrent à Alphonse, paisible possesseur de Naples depuis l'an 1442, un tableau de Jean de Bruges, qu'on cherche aujourd'hui vainement dans cette ville (*a*).

(*a*) Vasari, en rappelant l'acquisition du tableau de Jean de Bruges, faite par le roi Alphonse I[er], ne nous instruit ni du sujet de ce tableau, ni du lieu où il fut placé. Mais à Naples, suivant la tradition et les historiens du pays, le sujet était l'Adoration des Mages, et on croit que le tableau se trouve encore aujourd'hui sur l'autel principal de la chapelle du château neuf

Empressé de connaître un ouvrage si important dans l'histoire du renouvellement de l'Art, je suis allé le chercher dans cette chapelle, et j'ai trouvé en effet sur l'autel un vieux tableau, représentant l'Adoration des Mages. Mais il a été évident pour moi au premier aspect, que

Cette acquisition fut aussi utile à l'Ecole Napolitaine, que des événemens semblables l'avaient été à celles de Venise et de Florence.

Dans le reste du XVI[e] siècle et dans le XV[e], les artistes devenus de plus en plus familiers avec cette pratique la portèrent au plus haut degré de perfection.

C'est aussi depuis ce tems, mais plus encore depuis le XVII[e] siècle, que les amateurs et les gens de lettres, jaloux d'en attribuer l'invention à leurs pays, ont multiplié leurs recherches pour en découvrir l'origine, reportée par quelques uns à des tems fort reculés (*a*).

Le plus remarquable des documens dont il ait été fait usage à ce sujet, est tiré d'un écrit composé par un moine, nommé *Rugerus Theophilus,* qu'on croit Allemand, et qui vivait vraisemblablement du XI[e] au XII[e] siècle. Son ouvrage renferme avec plusieurs instructions sur différens arts mécaniques, un livre intitulé *De temperamentis colorum* (*b*).

L'auteur dit qu'il faut broyer les couleurs avec de l'huile de lin, pour peindre les figures, les draperies, les animaux, les oiseaux, les feuillages.

Comment cette recette assez bien connue d'un moine, d'un reclus, pour qu'il l'ait décrite dans des termes si formels, n'a-t-elle pas été familière à tous les peintres, pour qui elle était d'un si grand intérêt? ou, s'ils l'ont connue, comment est-elle ensuite demeurée si long-tems dans l'oubli?

C'est ce dont on donnerait peut-être l'explication, si au lieu de s'en tenir à quelques mots isolés de l'écrit de Théophile, on rattachait ces passages aux circonstances auxquelles ils peuvent se rapporter.

On sait, par exemple, qu'à l'époque où ce religieux écrivait, il ne se faisait dans nos contrées, et par nos peintres nationaux, que très peu ou point de tableaux sur bois : ce n'était guère qu'à fresque, que ces peintres barbouillaient les murailles des églises et des cloitres, comme nous l'ont montré les planches XCVII et XCVIII; or, ce n'est pas à ce genre de peinture et aux artistes qui le pratiquaient, que pouvait être utile le précepte dont il s'agit.

ce tableau n'est point celui de Jean de Bruges : ni la composition, ni les formes en général, ni les draperies, n'annoncent une production des premières années du XV[e] siecle et de l'Ecole Flamande.

Le coloris en est moelleux, frais, brillant, harmonieux. Le tout est peint largement et avec une facilité peu connue au commencement du XV[e] siècle. Il m'a paru sur bois, et les artistes qui l'ont examiné avec moi, ont été embarrassés pour assigner l'école et le maître auxquels il peut appartenir; mais tous ont estimé qu'il doit être du XVI[e] siècle, tems où le procédé de la peinture à l'huile et la connaissance de ses effets étaient familiers à tous les peintres.

Une autre circonstance s'oppose à ce que ce tableau soit confondu avec celui de Jean de Bruges : c'est que l'on y reconnaît dans les figures de deux rois mages les portraits ressemblans du roi Alphonse et de son fils. Si Alphonse l'eût demandé lui-même à l'auteur, il aurait pu lui envoyer des portraits qui auraient servi de modèles; mais ce tableau lui ayant été vendu par des marchands florentins qui l'avaient acquis dans leur négoce, cette supposition devient impossible.

De Dominici, dans ses *Vite de' Pittori Napolitani*, t. III, p. 63, prévient cette objection, en disant que le tableau de Jean de Bruges étant arrivé à Naples en mauvais état, fut restauré par des peintres napolitains, et que ce fut lors de ce travail qu'Alphonse voulut qu'on substituât son portrait et celui de son fils aux têtes de deux des rois mages; il ajoute que cette restauration fut exécutée à l'huile comme le reste du tableau; ce qui ne doit pas étonner, dit-il en zélé patriote, puisque depuis plus d'un siècle l'usage de la peinture à l'huile était connu dans l'Ecole Napolitaine.

Une semblable assertion devant m'inspirer peu de confiance, j'ai fait de nouvelles recherches pour découvrir le véritable tableau flamand, auquel celui-ci a évidemment été substitué.

Cellano m'a paru d'abord me mettre sur la voie, en assurant dans ses *Notizie del bello, dell' antico, e del curioso di Napoli*, ed. 1758, *giornata* V, p. 42, d'après le témoignage de quelques historiens, que le roi Frédéric fit transporter le tableau de Jean de Bruges, du château neuf à l'église *della Vergine del Parto*, à Margellina. Je suis allé en conséquence dans cette église, j'y ai trouvé un tableau représentant en effet l'adoration des Mages; mais d'une composition, d'un dessin, d'un coloris, qui ne permettent nullement de croire que ce soit celui de Jean de Bruges. C'est un ouvrage très récent, et lorsque je l'ai vu en 1781, je l'ai jugé antérieur de peu d'années à cet examen. A force de questions adressées aux plus anciens des religieux qui desservaient cette église, j'ai appris en effet qu'un voyageur, probablement connaisseur dans le style des différens âges, avait donné le tableau dont il s'agit, en échange d'une ancienne peinture qui lui avait été cédée.

Desirant rendre mes recherches encore plus utiles à d'autres voyageurs, j'avais fait graver en deux planches le tableau de la chapelle du Château-Neuf. La première planche renfermait l'ensemble de la composition, et la seconde quelques détails. Un évènement malheureux a causé la destruction de l'une et de l'autre. Il ne m'est resté que quelques premières épreuves qui, ne se liant plus à mon ouvrage, et se trouvant totalement isolées, se rangeront vraisemblablement au nombre de ces estampes qui excitent un vif intérêt chez les curieux, et font quelquefois leur tourment.

(*a*) M. Lessing, préfet de la bibliothèque du prince de Brunswick, s'est élevé contre l'opinion favorable à Jean de Bruges, d'après un manuscrit de cette bibliothèque, composé par un moine nommé Théophile, et dont il sera fait ailleurs une mention plus détaillée. On lui a répondu dans une Dissertation imprimée à Gottingue en 1792.

M. Raspe a publié à Londres, en 1790, in-4°, un écrit intitulé *A critical Essay on oil Painting*, etc., dans lequel il se sert aussi du manuscrit de Théophile, et il ajoute, d'après les recherches consignées dans l'ouvrage de M. Walpole, déja cité, *Anecdotes of Painting in England*, que l'usage de la peinture à l'huile était établi en Angleterre avant d'être connu en Flandre.

L'une des preuves de M. Walpole consiste dans des ordonnances de Henri III, roi d'Angleterre, pour payer l'huile, les vernis et les couleurs employés à la décoration de la chambre de la reine, à Westminster, en 1239. Cet article se trouve à la page 6 du premier volume de son ouvrage.

M. Raspe cite encore, d'après le même auteur, même volume, p. 23, un portrait de Richard II, peint au commencement du XV[e] siècle, et quelques autres tableaux, aussi à l'huile, antérieurs à ceux de Jean de Bruges, et qui accorderaient à l'Angleterre la découverte de cette invention.

(*b*) L'ouvrage de Théophile est décrit parmi ceux de la bibliothèque *Nanni*, sous ce titre :

Theophili monachi, qui et Rugerus, libri tres : I. *De temperamentis colorum;* II. *De arte vitriaria;* III. *De arte fusili; Descripti ex antiquo codice membranaceo manuscripto augustissimæ bibliothecæ Cæsareæ Vindobonensis.*

L'auteur du catalogue de cette bibliothèque cite ce passage, qu'il dit extrait de la page 39. *Deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini, sine aqud, et fac mixturas vultuum et vestimentorum;..... et bestias, sive aves, aut folia variabis suis coloribus, prout libuerit*

Il s'adressait plutôt aux peintres grecs qui, dans les bas siècles et dans le moyen âge, peignaient généralement en détrempe, soit leurs tableaux sur bois, soit les miniatures des manuscrits.

L'auteur nous apprend, et son surnom de *Théophile* semble le prouver, qu'il s'était appliqué avec beaucoup de soin à l'étude des sciences et des lettres grecques: son traité prouve d'ailleurs qu'il s'occupait des arts familiers à la Grèce; de sorte que ce pourrait être aux Grecs, et pour eux seuls, qu'il eût indiqué l'usage de l'huile de lin, qu'en effet on ne préfère point quand il s'agit de peindre sur les murs.

Si l'enseignement de ce procédé n'eût pas été borné à quelques manœuvres préparatoires, ou à quelques vernis destinés à l'usage des Grecs, et dont l'emploi est aujourd'hui difficile à reconnaître dans leurs ouvrages, comment l'odeur de l'huile n'eût-elle pas fait découvrir le secret?

On est bien forcé d'élever aussi des doutes au sujet des peintures exécutées en Angleterre, pour l'ornement du palais de Henri III, au commencement du XIII[e] siècle, et sur le portrait de Richard II, que M. Walpole cite dans ses *Anecdotes of Painting in England,* comme des peintures à l'huile. Il serait bien étonnant qu'un procédé employé publiquement dans des ouvrages faits pour des rois, fût demeuré un secret hors des palais de Henri et de Richard.

Quant aux prétentions de Malvasia, en faveur de Bologne (*a*), à celles de De Dominici, en faveur de la ville de Naples, et enfin de l'auteur du Catalogue de la galerie impériale de Vienne, en ce qui concerne l'Ecole Allemande, elles sont soumises d'abord aux observations générales que je viens de présenter; mais il faut se rappeler encore plus particulièrement ce que j'ai déja dit à l'occasion des planches CXXX, CXXXII, CXXXIII. Si au lieu de considérer les différens états que cet art a parcourus dans ses commencemens, comme tous les procédés nouveaux, on veut fixer la date de son invention d'après ses premières tentatives, il est bien difficile de distinguer une peinture dont l'huile forme réellement le gluten, d'avec une autre qui est composée avec un vernis gras; et de là les erreurs où d'habiles connaisseurs se sont laissés induire; car dans ce dernier cas, une peinture, sans être à l'huile, en a toutes les apparences (*b*).

Si ces raisonnemens enfin, et toutes les considérations dont on pourrait les appuyer, ne paraissent pas entièrement convaincans, du moins accordera-t-on à Jean de Bruges le mérite d'avoir le premier employé l'huile avec beaucoup d'intelligence et d'habileté.

C'est lui par conséquent qui, soit par une véritable invention, soit par un perfectionnement notable, a opéré la plus importante révolution dans l'art de peindre (*c*), et lui a rendu chez les modernes, un service égal sans doute à celui qu'il reçut chez les anciens dans l'invention du vernis d'Apelle (*d*).

Le mérite d'Antonello de Messine n'a pas éprouvé les mêmes contestations. Personne ne nie que ce maître n'ait le premier apporté en Italie le secret qu'il avait appris de Jean de Bruges.

Mais il est tems au surplus de renoncer à de vaines disputes sur de semblables questions. Ces

(*a*) Malvasia, *Felsina pittrice*, etc., tom. I, pag. 22; *Vita di Lippo Dalmasio.*

(*b*) Deux auteurs parfaitement instruits de la théorie et de l'histoire de l'Art, sont entièrement de cet avis. Ce sont Zanetti, *Della Pittura Veneziana*, Venezia, 1771, p. 20, et Morrona, *Pisa illustrata*, 1792, tom. II, p. 160. Ce dernier parle d'après des expériences qu'il a faites lui-même sur des tableaux de l'époque dont il s'agit.

On peut voir aussi, relativement à cet objet particulier, et sur le transport de la peinture à l'huile de Flandre en Italie par les soins d'*Antonello da Messina*, un ouvrage publié tout récemment par le chevalier *Puccini*, directeur de la galerie impériale de Florence, et fort digne de cette place par ses connaissances sur les arts. Cet ouvrage est intitulé, *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antoni, pittore Messinese*, Firenze, 1809, in-8°.

(*c*) Je laisse aux artistes à décrire ce qui dans cette invention tient plus à l'Art lui-même qu'à son histoire. Ils diront comment le pinceau devenu plus souple, plus hardi et plus assuré, quand il opère avec l'huile, peut donner aux couleurs de la vigueur et de la suavité, de l'empâtement et de la transparence; aux chairs, de la consistance et de la souplesse, du relief et du velouté, et à tous les corps enfin un caractère convenable, par des touches justes et spirituelles.

En effet, les couleurs employées à l'huile conservant dans le tableau les tons qu'elles offrent sur la palette, l'artiste n'est point obligé de prévoir et de deviner en quelque sorte ce qu'elles deviendront sur la toile, comme cela arrive dans d'autres procédés; il travaille franchement et avec assurance.

Il ne faut pas cependant se dissimuler les inconvéniens de cette manière de peindre. Si l'huile n'est pas employée avec discrétion et habileté, comme savent le faire en général les peintres flamands, les jours différens que trop de luisans multiplient, ne permettent pas de saisir l'effet général du tableau d'un seul point de vue. Les teintes, d'abord si vraies et si belles, s'altèrent avec le tems, forment des nuances nuisibles à l'harmonie, et finissent même par noircir considérablement. C'est ainsi que cet admirable procédé pose lui-même des bornes à la gloire des peintres, et prépare à nos descendans des regrets semblables à ceux que déja nous éprouvons nous-mêmes au sujet des chefs-d'œuvre du XVI[e] siècle.

Peut-être me permettrai-je d'examiner encore dans un autre endroit si ce n'est pas au détriment des parties fondamentales de l'Art, et par un abus des ressources que ce genre de peinture présente, qu'on a répandu tant de nouveaux charmes dans le coloris.

(*d*) *Inventa ejus* (Apellis) *et ceteris profuere in Arte. Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento illinebat.* Plin. XXXV, 10

deux artistes ont droit l'un et l'autre à notre reconnaissance; et c'est dans cet esprit que j'ai réuni deux de leurs principaux ouvrages sur la planche CLXXII. Je la consacre à la mémoire et de l'artiste flamand, et du maître italien.

Les tableaux reconnus pour être incontestablement de Jean Van Eyck, et que j'ai vus à Bruges et à Gand, sont tous à-peu-près du même style.

La composition est chargée d'une multitude de figures. On en compte plus de trois cents dans celui de Gand, qui représente l'adoration de l'Agneau par les vieillards de l'apocalypse. Auprès des saints et des patriarches, sont les portraits du duc Philippe-le-Bon, et des deux frères Hubert et Jean Van Eyck. Ces figures sont disséminées sur le corps même du tableau, et sur les volets qui le recouvrent. Le dessin en est assez correct. Les attitudes quoiqu'un peu roides, ont de la vérité, du naturel, de l'expression, et même quelque noblesse; les plis des draperies sont aigus et secs, comme dans les autres productions de la Flandre et de l'Allemagne, de la même époque.

Ce qui distingue ces ouvrages des autres peintures du même tems, est un effet de l'emploi de l'huile dans le mélange des couleurs. Les teintes ont quelque chose de doux et de moelleux, et en même tems une vivacité surprenante, due apparemment à ce que les couleurs posées l'une à côté de l'autre, ne sont plus tourmentées, et conservent toutes leur éclat naturel. Toutefois l'union savante d'où provient l'harmonie, et à laquelle on a dans la suite attaché tant de prix, ne s'y fait point encore remarquer; de sorte qu'en reconnaissant combien ils sont supérieurs aux tableaux peints en détrempe, et recouverts d'un vernis assez gras pour qu'on les ait crus peints à l'huile, on n'y trouve pas cependant tout le charme obtenu à l'aide de ce procédé, par des maîtres postérieurs à Hubert et à Jean Van-Eyck.

Le N° 1 présente un groupe principal du tableau de l'adoration de l'Agneau. Il donnera une idée du dessin et de la disposition de tous ceux qui remplissent cette immense composition, ainsi que de l'agencement des draperies.

Le N° 2 est le portrait de Jean Van Eyck, le plus intéressant des deux frères, et celui qui est connu sous le non de Jean de Bruges. Il s'est peint lui-même dans ce tableau, à côté de son frère Hubert.

Le N° 3 est le seul tableau d'Antonello de Messine, qui existe encore à Venise, dans un lieu public. Il est au palais Ducal, dans la chambre du Conseil des Dix.

Le Christ mort est environné d'anges dont les figures ne manquent pas de grâce; on voit dans la tête de cette figure principale le sentiment de la douleur; il y faudrait seulement plus de noblesse. Le faire où l'on distingue des touches nourries et un commencement d'empâtement, annonce une des premières productions de la Peinture, et montre tout à la fois une des sources où l'Ecole de Venise a puisé le riche coloris et le beau maniement de pinceau qui la distinguent. Ce tableau est assez bien conservé.

TROISIÈME PARTIE.

RENOUVELLEMENT DE LA PEINTURE, AU XVe SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU XVIe.

PL. CLXXIII
Peintures à fresque, de la chapelle Sixtine, au Vatican.
Fin du XVe siècle.

QUITTES des digressions qu'exigeait l'histoire de la Peinture, au sujet de ses divers genres de travaux, et après avoir payé à chaque Ecole le tribut d'une juste reconnaissance pour les perfectionnemens qui l'ont particulièrement illustrée, nous allons maintenant nous occuper principalement de l'Ecole de Florence et de l'Ecole Romaine, dont les productions nous feront admirer, dans une série non interrompue, l'entier rétablissement de l'Art.

Sur les traces de Masaccio, plusieurs maîtres florentins prirent un noble essor dans des compositions d'une grande étendue, et ce fut parmi eux que Sixte IV choisit, vers l'an 1474, ceux qu'il jugea les plus capables d'orner dignement la chapelle qui porte encore son nom.

Leurs peintures à fresque couvrent les deux faces latérales de l'intérieur de cette chapelle. A gauche, Cosimo Roselli a peint dans un champ immense, et dans un style à-peu-près semblable à celui des portes du Baptistaire de Florence, de Laurent Ghiberti, tous les faits relatifs aux Tables de la Loi. Dans la partie supérieure, Moïse les reçoit de la main de Dieu. Au pied de la montagne, est établi le camp des Israélites. Au milieu du camp, leur impatience a élevé le veau d'or.

Dans la partie inférieure, Moïse brise les Tables de la Loi. Son indignation et la honte des Israélites, sont également bien exprimées. Il y a peu de goût dans la quantité d'or dont le peintre a chargé jusqu'aux feuilles des arbres, pour satisfaire, dit-on, le desir du pape; mais le dessin est d'un bon style, tant dans les figures que dans les draperies.

Près de ce tableau, Alexandre Roselli a peint la punition de Coré, Dathan et Abiron. Le local n'a aucun rapport avec l'esprit de la scène: il est couvert à droite et à gauche d'édifices ornés de colonnes; et vers le milieu est un arc de triomphe, sur le modèle de celui de Septime Sévère, ou de Constantin. Toutefois on reconnaît dans le mouvement des figures le trouble que doit produire un semblable événement.

Du même côté de la chapelle, Lucas Signorelli a peint le voyage de Moïse en Egypte. Il a divisé son tableau en deux parties, sur les devants, pour représenter les deux circonstances principales de ce voyage. Dans l'une, Moïse paraît effrayé de l'apparition qui l'arrête pour lui transmettre la loi de Dieu sur la circoncision; dans l'autre, Séphora, sa femme, obéissant à cet ordre, fait circoncire son fils.

Déja, dans la planche CLVI, nous avons admiré la correction et la facilité de dessin qui distinguaient ce maître: il nous en donne ici un nouvel exemple.

Du côté opposé, Pierre Vanucci, dit Le Pérugin, dans une disposition à-peu-près semblable à celle du tableau d'Alexandre Roselli, a représenté Jésus-Christ remettant les clefs à St Pierre, en présence des autres apôtres et des disciples. Le fond du tableau est enrichi de deux arcs de triomphe, et d'un temple placé dans la composition apparemment en mémoire de la chapelle même qu'avait construite Sixte IV.

La noblesse des formes, la sagesse de l'ordonnance, l'expression des attitudes, ajoutent de la dignité à la vérité naïve qui distingue encore ce maître. Il est le premier qui ait donné un certain lustre à l'Ecole Romaine, et personne n'ignore qu'il a contribué encore plus à sa gloire, en dirigeant le plus beau génie qui ait brillé parmi les artistes modernes.

En général, les peintures à fresque dont il s'agit ici, sont les plus remarquables de ce tems, par le choix des sujets et l'étendue des compositions. Le coloris au total en est fort estimable, sur-tout

dans celles de Signorelli et du Pérugin, et elles conservent encore aujourd'hui assez d'accord et de fraicheur pour captiver agréablement la vue.

La réunion sur une même planche de ces peintures exécutées dans un même lieu, à la même époque, par les meilleurs maîtres du tems de Sixte IV, nous montre d'une manière précise l'état de l'Art au moment qui précède presque immédiatement les grands maîtres qui allaient en fixer le sort.

Pl. CLXXIV CLXXV, CLXXVI. Peintures à fresque, de Léonard de Vinci XV[e] et XVI[e] siècles.

Le prédécesseur immédiat de ces hommes célèbres, celui qui éclaira leurs premiers pas, fut Léonard de Vinci, né en 1452 (*a*). Fils naturel de *Piètro,* habitant de Vinci, sur le territoire de Pistoie, il naquit sans fortune; mais la nature sembla vouloir le dédommager des injustices du sort. Elle lui donna avec la beauté, la force et l'adresse du corps, tous les trésors de l'esprit; et de son côté, mettant ces riches dons à profit par des études continuelles et approfondies, dérobant à sa bienfaitrice ses secrets les plus cachés, il fit servir de si heureuses dispositions à l'avancement des arts, et l'on peut dire à la gloire de l'humanité.

Génie méditatif et fécond, Léonard de Vinci inventa une foule de machines, utiles dans la paix, propres à la guerre, agissant sur la terre, dans les airs, au sein des eaux. Il sut arrêter et diriger le cours des fleuves. Aucune branche des sciences physiques et mathématiques ne lui fut étrangère, et encore moins ignora-t-il aucun des beaux-arts. Principalement appliqué à la Peinture, il cultiva la Sculpture et l'Architecture avec succès. Il en apprit les élémens du Verrocchio, qui les exerçait avec distinction, et après un petit nombre de leçons, il surpassa son maître.

Loin que cette multiplicité d'études fut nuisible à ses progrès, et que ses connaissances étendues en superficie manquassent de profondeur, telle etait la justesse de son esprit, que les lumières qu'il acquérait dans une science jetaient de l'éclat sur toutes les autres. Porté vers la peinture par un goût prédominant, il dirigea sur cet art favori ses principaux efforts, et la géométrie même servit à faire de lui un habile peintre.

Léon-Baptiste Alberti, qui par la nature de son esprit et la direction de ses études, peut en divers points, être assimilé à Léonard, s'appliqua plus particulièrement à l'Architecture, et le traité qu'il a composé sur cet art, rivalise avec celui de ce grand maître sur la Peinture.

Si Léon-Baptiste donna sur d'autres branches des sciences et des arts quelques ouvrages entièrement terminés, tandis que Léonard n'a laissé sur différens objets que des essais ou des ébauches, cette différence vient de ce que le premier, favorisé par la fortune, jouissait d'un loisir qu'il savait mettre à profit, tandis que le second était privé de ce rare avantage; mais ces ébauches suffisent pour prouver que Léonard de Vinci posséda toutes les connaissances répandues de son tems, et qu'il a même préparé la découverte de plusieurs choses qu'on ignorait encore, par des indications dont la profondeur a droit de nous étonner.

Une si rare pénétration ne pouvait manquer d'assurer ses succès dans tous les travaux dont il fut chargé. Mais de tous les moyens qu'il mit en œuvre, celui dont il sentit le mieux l'importance, et dont son exemple prouva le mieux l'efficacité, fut l'étude du dessin. Personne avant lui ne s'y était appliqué avec autant de constance et de méthode, et avec une intention si philosophique.

(*a*) Entre un grand nombre d'ouvrages où il est question de Léonard de Vinci, les plus utiles à consulter me paraissent être les *Vies des Peintres*, de Vasari, et la *Lettre de Mariette à M. de Caylus*, insérée dans le tome II des *Lettere Pittoriche*. Mariette, dans cette lettre, apprécie l'homme et ses ouvrages avec une exactitude et une justesse qui ont fait la base de tout ce qui a été dit de mieux après lui sur ce sujet.

Quant aux peintures de Léonard de Vinci, indépendamment des bonnes gravures faites d'après ses principaux tableaux, on peut voir ses *Caricatures*, que j'appelle plutôt ses études d'expression, gravées au simple trait par M. de Caylus, et le Recueil intitulé, *Disegni di Leonardo da Vinci, incisi e publicati da Carlo Giuseppo Gerli, Milanese*, 1784, in-fol. On trouve dans cette collection des études de divers genres, figures d'expression, caricatures, figures de chevaux, machines de guerre, etc., gravées d'après les dessins des manuscrits conservés à la bibliothèque Ambroisienne, et accompagnées de notices explicatives.

Un ouvrage plus récent donne tout ce qu'on peut desirer à cet égard, avec encore plus de détails. Ce sont les Mémoires de M. Amoretti, intitulés, *Memorie storiche sù la Vita, gli studi, e le opere di Leonardo da Vinci;* Milano, 1804, in-8°. M. Amoretti, qui est un des savans attachés à la bibliothèque Ambroisienne, a été à portée de recueillir tout ce que cette bibliothèque renferme de curieux sur la vie et les ouvrages de Léonard, et sa sagacité lui a donné tous les moyens nécessaires pour le faire utilement. On sait d'ailleurs que cet artiste a passé à Milan une grande partie de sa vie, et que des circonstances particulières ont fait de la bibliothèque de cette ville le dépôt de presque tous ses manuscrits.

Les dissections anatomiques auxquelles il se livra, en dévoilant à ses yeux l'organisation du corps humain, lui montrèrent à nu ces ressorts merveilleux qui obéissent à notre pensée, se prêtent à nos besoins, à nos plaisirs, à nos passions. Les dessous bien connus lui expliquèrent ce que les dessus ou les surfaces extérieures offrent à la vue dans l'action des membres et particulièrement dans les traits et les mouvemens du visage. Ce fut là l'objet constant de son attention. Son livret d'études ne le quittait jamais. Il y traçait en lignes déliées, exactes et pleines d'esprit, les expressions des sentimens qu'il cherchait et surprenait à chaque instant sur les physionomies d'hommes de tous les états.

Ces traits dérobés à la nature, et qui pourraient paraître exagérés si l'on ne remontait pas à leur origine, produisirent les figures expressives qu'on appelle *les Caricatures de Léonard,* images quelquefois bizarres, mais qu'on aurait tort de regarder comme des jeux d'une imagination déréglée.

Il savait que l'Art ne présentant pas la nature dans sa réalité, doit quelquefois, et sur un premier essai, ajouter quelque chose à la vivacité de ses mouvemens et aux ondulations de ses contours, pour faire ensuite disparaître cet excédant, et revenir à la simple vérité, sans perdre rien de la chaleur nécessaire, lorsqu'il s'agit de terminer la composition. Aussi ses figures ont-elles toujours une expression juste, simple, douce, naïve.

Les planches que je mets ici sous les yeux des lecteurs en donnent des exemples intéressans.

Dans la tête de la Vierge, dans celles de l'enfant Jésus et du pieux donataire, de la planche CLXXIV, on admire des expressions variées, paisibles, convenables au sexe, à l'âge, au rang de chaque personnage; dans les traits du Christ, de la CLXXVI[e], de la dignité, de la mansuétude; dans le tableau de la cène, de la CLXXV[e], des sentimens variés, l'expression de l'amour et de la foi du plus grand nombre des apôtres, celle du doute de quelques uns, celle de la trahison d'un seul, et par-tout une énergie, une précision dont l'Art n'avait point encore offert d'exemples.

Quant au coloris, Léonard de Vinci fit usage dans ses fresques d'une pratique qui paraît lui avoir été particulière, et où l'on pourrait critiquer des soins trop recherchés. On croit que cette pratique a nui à la durée de celle où il a représenté la cène, et que l'effet en a été puissant et subit, car cette peinture a perdu son éclat en très peu de tems. Je n'ai pas trouvé qu'elle ait fait autant de tort à la fresque du cloître de S[t] Onufre de Rome, où j'ai pris les calques des têtes gravées sur la planche CLXXIV. Les contours en ont été saisis sans difficulté, avec assez d'exactitude pour qu'ils n'aient rien perdu de la correction de l'original, et de ce qui en constitue le caractère propre.

Ce grand peintre employait dans ses tableaux sur bois un faire différent, et dont l'effet est vraiment digne d'admiration. Sa méthode n'était autre chose qu'une imitation intelligente et soignée du vrai; il semblait avoir emprunté les procédés de la nature elle-même pour former les carnations les plus agréables. Ce ne sont ni des touches, ni des teintes isolées, mais des nuances et des passages disposés par un pinceau dont on n'apperçoit point les traces. Les lois de la perspective, et la vraie théorie de la lumière et des ombres, que Léonard possédait si bien, n'ont pas cessé de le guider. De là vient que lorsqu'on regarde ses tableaux de loin, ils ont toutes les apparences du relief, et que, si l'on s'approche, on sent un accord parfait dans les tons.

Ce mérite est sur-tout remarquable dans ses portraits. Le souffle de la vie paraît les animer, et une grâce enchanteresse les embellit. Tel est celui que l'on conserve dans la collection du prince Poniatowski, et qu'on croit représenter une des deux belles Milanaises qu'aima le duc Ludovic : telles sont encore deux figures d'un tableau du palais Barberini, connues sous les noms de la Modestie et la Vanité. La planche CLXXV en donne un souvenir sous le N° 5.

C'est enfin par l'effet de ces différens moyens réunis, l'invention, le dessin, l'expression, le coloris, que l'esprit et les yeux trouvent dans ses ouvrages tous les charmes propres à les satisfaire.

Ce grand artiste ne posséda pas à un degré moins éminent le don de plaire par ses qualités personnelles. Il parlait avec noblesse et avec grâce. Poëte, musicien, géomètre, il possédait tous les talens dont la source est dans l'imagination, et toutes les sciences fondées sur le calcul.

Une réunion si rare de qualités brillantes le rendit cher à tous les hommes sensibles au vrai mérite.

Il passa des jours heureux à Milan, auprès d'une famille illustre, où le goût des beaux-arts est encore aujourd'hui une qualité héréditaire.

Un des membres de cette famille, François Melzi, son élève, l'accompagna en France, demeura auprès de lui jusqu'à ses derniers momens, devint son légataire, et fut en outre chargé de l'exécution de ses dernières volontés, par un testament fait à Amboise, le 18 avril 1518.

Parmi les princes qui surent apprécier les talens de Léonard, Ludovic-le-More, duc de Milan, fut celui qui les mit le mieux à profit. Il le retint auprès de lui, depuis l'an 1485 jusqu'à l'époque de ses malheurs.

Le duc Valentin-César Borgia l'employa comme architecte et comme ingénieur, vers l'an 1502.

Après la bataille d'Agnadel que Louis XII gagna en 1509, ce prince le chargea de diriger les fêtes triomphales qu'il célébra à l'occasion de cette victoire, le nomma son peintre, et attacha à ce titre des appointemens.

Julien de Médicis le conduisit avec lui à Rome, lors de l'exaltation de son frère Léon X, en 1513.

Il y demeura peu de tems, et y produisit peu d'ouvrages, à cause de quelques dégoûts que lui fit éprouver la faveur dont jouissaient déja Michel-Ange et Raphaël, ses rivaux, beaucoup moins âgés que lui, mais qui ne tardèrent pas à se faire pardonner d'avoir osé lutter avec un si grand homme.

Les bontés de François I[er] le consolèrent. Ce prince se l'attacha plus intimement encore que n'avait fait Louis XII, et l'emmena avec lui en France lorsqu'il y revint, en 1516. Malheureusement très avancé en âge, et d'une santé déja affaiblie, Léonard ne put orner ce pays d'aucune production de son pinceau, et il mourut, dans le voisinage d'Amboise, le 2 mai 1519, âgé de 67 ans.

On a pendant long-tems été persuadé qu'il expira entre les bras de François I[er] : on veut au contraire aujourd'hui que cette opinion soit une erreur; il est fâcheux de devoir renoncer à l'ancienne tradition, car un semblable événement aurait fait autant d'honneur au prince qu'à l'artiste (*a*).

Si de tous les genres de gloire le plus flatteur est d'être utile aux hommes dans l'état où le destin nous a placés, Léonard de Vinci a dû goûter complètement cette jouissance délicate.

Il provoqua, à Milan, sous Ludovic, la fondation de l'academie qui prit son nom; et il est probable que les préceptes dont sont remplis ses nombreux ouvrages manuscrits furent destinés à l'enseignement des élèves qui ne tardèrent pas à y accourir en grand nombre (*b*).

Ses travaux d'architecture hydraulique contribuent encore aujourd'hui à protéger et à féconder le Milanais.

L'art de la statuaire fit de grands progrès par ses recherches et ses essais sur les opérations de la fonte.

Mais ce fut principalement la Peinture, dont il professait tous les genres, qui lui eut des obligations directes, à cause du traité qu'il publia sur ce sujet. Il parait que cet ouvrage, le seul de lui qui ait été publié, fut composé en 1498.

Dans cet écrit, rempli d'excellens principes, l'auteur démontre comment à l'aide de l'anatomie le dessin doit parvenir à une parfaite correction; comment, des proportions exactes du corps, naît la beauté des formes, et de sa pondération la grâce des mouvemens.

Il enseigne la composition matérielle des couleurs, et l'art de produire d'agréables effets dans le coloris. Malgré le désordre qu'on remarque avec regret dans ses manuscrits, et qui est venu peut-être du mauvais état où il les a laissés, quiconque sait y bien lire y trouve toute l'instruction desirable, et il serait possible de prouver qu'on n'a fait que délayer dans une infinité de traités postérieurs à celui-là, les notions intéressantes qu'il renferme.

(*a*) Un fait de la même nature n'honore pas moins la reine Marguerite de Navarre, sœur de François I[er], appelée par les poètes de son temps la dixième Muse et la quatrième Grâce.

Elle avait une estime et des bontés particulières pour un littérateur nommé Jacques Le Fèvre d'Estaples, et quelquefois elle allait diner chez lui à la campagne. Un jour après l'avoir remerciée de cet honneur, à la fin du repas, il lui demanda la permission de se retirer pour prendre du repos, d'un ton propre à faire croire qu'il croyait sa fin prochaine: il avait alors cent un ans. La reine inquiète le suivit bientôt dans son appartement, et le trouva qui expirait.

(*b*) *Quæque scribendo docuit, pingendo probavit.*

De cette double manière d'enseigner il résultait pour ses élèves une telle facilité et pour bien faire et pour l'imiter, que plusieurs de leurs ouvrages, et particulièrement de ceux de *Bernardin Luini* ou *Lovino*, et de *Cesare da Sesto*, sont aujourd'hui confondus avec le siens

Ces leçons écrites, fondées sur des bases solides, et jointes à celles qui résultent d'une série de productions estimables non interrompue depuis trois siècles, donnent à l'Ecole de Florence un droit incontestable et particulier à l'honneur de l'enseignement classique (*a*).

Dans le XIII[e] et le XIV[e] siècle, c'est Giotto qui dirige les esprits; au XV[e], c'est Masaccio; au XVI[e], c'est Léonard.

L'enseignement passe ensuite dans les mains de Michel-Ange, et ses bons effets se prolongent encore après la mort de ce maître, grâce à la direction que lui donnent trois autres grands peintres des Ecoles Romaine, Vénitienne et Lombarde, restaurateurs de l'Art moderne concurremment avec lui.

Pl. CLXXVII
Dessin de Michel-Ange, étude anatomique
XVI siècle

Quoiqu'on ne puisse élever aucun doute sur l'étude que les anciens faisaient de l'anatomie relativement aux arts du dessin, et que la perfection qu'ils ont mise dans les formes et dans les proportions du corps humain soit évidemment le fruit de la connaissance qu'ils en avaient acquise, il ne

(*a*) Si nous ne remontons pas jusqu'à des écrits sur la Peinture, à peine connus aujourd'hui, tels que celui qui est attribué à Vincenzo Foppa, peintre milanais, et qui peut avoir été composé vers l'an 1407 et celui de Cennini, qui est de 1437, où il s'agit plutôt du mécanisme de la Peinture, que du fond de l'Art, le premier ouvrage qui mérite quelque intérêt, est celui de Leon-Baptiste Alberti.

On n'a pas des notions certaines sur la première édition. La plus ancienne qui soit connue est celle de Bâle, 1540, in-8°, en latin

La plus ancienne traduction, en italien, est celle de Ludovico Domenichi, imprimée à Venise, en 1547, in 8° de 44 pages. Il en a été fait postérieurement plusieurs autres, dont une se trouve à la tête de la première édition du Traité de la Peinture, de Léonard de Vinci.

Ce petit ouvrage de Léon Alberti est assurément fort loin du mérite de celui que nous lui devons sur l'Architecture. Mais on y retrouve la sagacité et souvent même la profondeur des idées de cet illustre écrivain, l'un des premiers qui au renouvellement des arts ait traité ce sujet avec une sorte de philosophie. Tout n'y est pas présenté avec l'étendue qu'on pourrait desirer, mais tout s'y trouve indiqué, et quelquefois d'un seul mot. Ce sont les germes d'une multitude d'observations, de principes, de préceptes, et dont l'énergique simplicité est plus agréable, et certainement d'une plus grande utilité pour les bons esprits, que les explications dont ils ont été fréquemment surchargés dans des temps postérieurs. Lire le texte d'Alberti, c'est assister à la nouvelle formation des élémens de l'Art

Quand on rapproche la doctrine renfermée dans cet ouvrage des principes établis par Leonard de Vinci, près d'un demi siecle plus tard, vers l'an 1498, on ne peut douter que celui-ci n'ait eu une pleine connaissance de l'écrit d'Alberti, et qu'il n'en ait fait l'objet de ses méditations, en même tems qu'il profita de tout ce que les travaux de ses contemporains et ses propres recherches lui avaient appris de plus sur la théorie et sur la pratique de l'Art

On sait que l'ouvrage de Léonard de Vinci a été publié pour la première fois par Raphael du Fresne, en italien, sous le titre de *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci, nuovamente dato in luce, con la vita dello stesso autore*, Paris, 1651, in-fol. Cette édition est enrichie de figures utiles à l'intelligence du texte, dessinées par Nicolas Poussin; de sorte que c'est à deux Français que les amis de l'Art sont redevables de la publication d'un si excellent ouvrage

Après ces deux traités vraiment classiques, j'en citerai un troisième, quoiqu'il appartienne à un âge postérieur aux limites où je me suis renfermé, parceque c'est celui qui se rapproche le plus des deux précédens, et par l'époque où il a paru, et par les principes qu'il renferme. Il est de Paul-Jean Lomazzo, peintre milanais, qui l'a publié à Milan, en 1584, in 4°, sous ce titre: *Trattato dell' arte della Pittura, diviso in sette libri, ne' quali si contiene tutta la theorica et la pratica di essa Pittura*, etc.

L'auteur traite dans les cinq premiers livres de ce qu'il appelle la théorie, et il les divise ainsi qu'il suit:

1° Proportion, c'est-à-dire, dessin;

2° Mouvement, c'est-à-dire, expression;

3° Coloris, ou matière et emploi des couleurs;

4° Ombres et lumières, ou *clair-obscur*, dénomination qu'on ne connaissait point encore;

5° Perspective.

Dans le sixième livre, il parle de la pratique, et présente cependant encore quelques observations sur la théorie

Le septième est plein de traits historiques propres à offrir des sujets de tableaux

Les principes de l'auteur sont excellens, mais noyés dans trop de détails sur les moindres opérations de l'Art.

Quant aux exemples dont il les appuie, ils sont choisis dans les meilleurs ouvrages des grands maîtres, de Raphaël, de Michel-Ange, du Titien, du Corrège, qu'il avait très bien étudiés

On sent pareillement dans tout le cours de son ouvrage, que les écrits des deux premiers instituteurs lui étaient familiers. Celui d'Alberti était déjà imprimé, et les manuscrits de celui de Léonard étaient sans doute assez répandus pour servir de manuel aux artistes.

Lomazzo en avait fait usage pour le perfectionnement de ses propres peintures, lorsqu'en 1571, âgé de trente-trois ans, il devint aveugle. Aussi, son ouvrage est le produit d'une pratique exercée et d'une méditation approfondie.

Indépendamment de beaucoup de poésies qui ne manquent pas de quelque agrément, imprimées à Milan, en 1587, in-4°, sous le titre de *Rime*, et dans lesquelles on trouve des notions sur sa vie, les seules qui nous soient parvenues, nous avons un second ouvrage de lui, publié à Milan, en 1590, in-4°, et dédié à Philippe II, roi d'Espagne. Il est intitulé *Idea del tempio della Pittura*

Cet ouvrage traite de l'origine et des principes de l'Art. Le plan en est aussi bizarre que les idées sont quelquefois extravagantes. L'auteur fait élever et administrer le temple de la Peinture par sept gouverneurs, comme le monde reçoit l'influence de sept planètes. L'Art est divisé en sept parties. Dans chacune de ces parties excelle un des sept gouverneurs, désigné lui-même sous les deux emblêmes d'une des planètes, et d'un métal avec lequel son style est supposé avoir de la ressemblance. Les sept gouverneurs ont aussi chacun leur statue, et elle est formée du métal qui correspond à leur caractère

Le premier d'entre eux est Michel-Ange, sa statue est de plomb, à cause de la force de ses conceptions. Le second est Gaudenzio Ferrari, sa statue est d'etain, ce qui fait allusion à la majesté avec laquelle il représente les choses divines. Le troisieme est Polydore de Caravage, sa statue est d'acier, comme son style, *di grandissima furia e fierezza*. Le quatrième est Léonard de Vinci; sa statue est d'or, à cause du doux éclat et de l'harmonie des lumières qui embellissent ses tableaux. Raphaël est le cinquieme; il a une statue de cuivre, ce qui rappelle la fermeté de son crayon et la sublimité de son talent. André Mantègne est le sixième; sa statue est recouverte de vif-argent, pour faire allusion à la dextérité de sa main. Le Titien enfin est le septième; il a une statue d'argent, à cause de la sagesse de son style et de la dignité de ses inventions

Mais, au milieu de tant de singularités, on trouve des observations utiles, des récits intéressans, et d'excellens principes que l'auteur avait reçus de Léonard de Vinci et de Gaudenzio Ferrari.

Il a été publié, dans le cours du XVI[e] siècle, une multitude de traités relatifs à chacune des différentes parties de l'Art de peindre; et il en a même paru quelques uns dans le XV[e]. Un des premiers et des plus remarquables, est celui de Fra Luca Pacioli, qui enseigne les proportions et la théorie de la perspective. J'en ai fait connaître le plan dans une note relative à l'Architecture. L'auteur, contemporain et ami de Léonard de Vinci, habitait à Milan en même tems que lui. Les ouvrages de l'un et de l'autre ne purent que gagner à la communication que se firent respectivement ces hommes de mérite de leurs connaissances, nouvelles et rares à cette epoque

s'est point trouvé jusqu'à présent de monument antique qui représente des corps disséqués et propres à servir de modèles dans ce genre. S'il existe des images d'ossemens ou de squelettes entiers, elles ne paraissent pas avoir été modelées dans cet objet, et nous n'en possédons aucune où l'on voie les muscles attachés aux os et dépouillés de leur enveloppe.

Le premier parmi les modernes, Lucas Signorelli, s'appliqua à cette science; mais c'est principalement Michel-Ange qui a dirigé vers ce point capital l'attention des Ecoles, et sur-tout de l'Ecole de Florence. Si l'emploi qu'il en fit ne fut pas toujours digne d'éloges, et si les imitateurs de ce grand maître portèrent ses défauts encore plus loin que lui, cette étude de l'anatomie ne détermina pas moins les progrès les plus importans que l'art du dessin ait faits depuis cette époque.

Michel-Ange avait reconnu de bonne heure que sans une connaissance approfondie de la direction des os et de leurs formes, on ne saurait établir avec précision la direction et les formes des muscles; et que sans une connaissance également intime de la naissance, de l'apposition et des mouvemens des muscles, on ne peut donner aux contours extérieurs leur conformation véritable, et encore moins atteindre au grandiose où l'appelait l'élévation naturelle de son esprit, et pénétré de ces vérités, il s'appliqua lui-même à la dissection des cadavres avec une telle assiduité, que sa santé en fut altérée.

Sa manière d'aborder la nature et de l'imiter par des travaux vifs et hardis, se reconnaitra dans les trois planches suivantes.

La planche CLXXVII offre la gravure d'un dessin à la plume, représentant une étude anatomique. Sur une table est étendu un cadavre écorché, dans l'estomac duquel est plantée une chandelle qui, de sa pâle lueur, éclaire deux personnages placés l'un auprès des pieds, l'autre vers la tête; celui-ci, dont les traits laissent facilement reconnaître Michel-Ange lui-même, tient un compas d'une main, et de l'autre paraît ordonner à son compagnon d'appuyer fortement le doigt sur un certain muscle, pour en exciter et en observer le jeu. L'attention, la précaution mêlée de crainte, avec lesquelles ce dernier, armé d'un scalpel, procède à cette recherche, sont rendues avec un esprit et une vérité d'autant plus admirables, que les contours et les traits de ces figures sont à peine esquisses.

Dans cette scène étrange, et qu'on n'envisage pas *sine quodam terrore*, comme le disait Pétrone des dessins de Protogène, Michel-Ange s'est plu sans doute à retracer l'image de cette leçon d'anatomie pittoresque qu'il donna à son élève Condivi, sur le cadavre du jeune Maure, que lui avait procuré maître Roaldo Colombo, habile chirurgien d'alors, et son ami (*a*).

Mariette a fait mention de ce curieux dessin, sous le N° 18 du savant Catalogue qu'il a rédigé du cabinet de M. Crozat, à la mort duquel il en fit l'acquisition pour en enrichir sa précieuse collection, et c'est à la vente de cette dernière qu'il a passé dans la mienne, ainsi que les autres dessins de ce grand maître, qui forment les deux planches suivantes.

Pl. CLXXVIII
Autres dessins de Michel-Ange, études de diverses parties du corps humain.

La planche CLXXVIII offre des études plus avancées que la précédente, et qui en sont le résultat. Ce sont celles au sujet desquelles Mariette, dans ses observations sur la Vie de Michel-Ange, par Condivi (édition de Florence, 1746, in-fol.), fait cette remarque, N° 45: «Il commençait par établir la carcasse d'une figure, c'est-à-dire, il en dessinait le squelette, et quand il était assuré de la «situation que les mouvemens de la figure faisaient prendre aux os, il les revêtissait de leurs muscles, «ensuite il les couvrait de chair.»

On reconnaît, à la solidité d'un pareil travail, le maître qui a produit tant de savantes sculptures; mais on y voit aussi la source des défauts qui déparent quelquefois ses beaux ouvrages, tels que des articulations trop prononcées, des chairs un peu lourdes, et en tout un dessin trop ressenti (*b*).

(*a*) Voici en quels termes Condivi lui-même raconte ce fait: *Cominciò a conferire, con Messer Realdo Colombo, notomista e medico Cerusico excellentissimo, ed amicissimo di Michelagnolo e mio; il quale per tale effetto gli mando un corpo morto d'un moro, giovane bellissimo, e quanto dir si possa, dispostissimo. e fù posto in S. Agata, dove io abitava, ed ancor abito, come in luogo remoto sopra il quale corpo Michelagnolo cose rare e recondite mi mostrò forse non mai più intese*, etc; Condivi, *Vita di Michel-Angelo Buonarroti; Firenze*, .746, pag 50 et 85.

(*b*) Winckelmann, dans le Discours préliminaire de ses *Monumenti*

L'exagération des attitudes et de l'expression où il est aussi tombé, ne sont pas moins sensibles dans les esquisses d'un groupe de la Mère de douleur et de quelques autres figures dont la planche CLXXIX contient des calques (*a*).

Pl. CLXXIX. Autres dessins de Michel-Ange, premières pensées ou esquisses. XVIe siècle.

Il faut toutefois avouer que les dessins originaux retracés dans ces gravures, pleins d'esprit et de vie, inspirent le plus vif intérêt. On croit se trouver auprès du peintre; on croit voir sa main obéir à une âme brûlante.

C'est dans leur constitution morale que les artistes puisent le type propre de leurs inventions; là est le principe de leur style; là est la cause des habitudes auxquelles leur talent s'abandonne, et de la physionomie particulière que prennent leurs ouvrages. Il semble même, si l'on considère l'extérieur d'un grand maître, qu'on y retrouve le caractère de son génie. C'est ainsi que la vivacité, la chaleur, le terrible des idées de Michel-Ange se manifestent dans les traits de son visage, et on pourrait dire même dans les formes de sa tête, que nous voyons gravée au bas de la planche CLXXX.

Pl. CLXXX. Le jugement dernier, composition.

Mais le génie de ce peintre sublime se retrouve tout entier dans sa célèbre composition du jugement dernier, qui embellit la chapelle Sixtine.

Quel imposant et magnifique spectacle! Vaste champ offert à son audacieux pinceau, le fond de cette chapelle a été recouvert de figures si nombreuses, si variées, qu'on croit y voir une image de l'univers, avant que la mort en eût dévoré les habitans. Ce n'est pas l'origine du genre humain que cet immense tableau nous présente; c'est la nouvelle vie par laquelle il doit être régénéré après la mort. Un Dieu vengeur et rémunérateur distribue les créatures en deux parts : pour les unes, un bonheur éternel; pour les autres, des douleurs sans fin. La crainte et l'espérance imprimées dans toutes les âmes se manifestent au dehors par une surprenante variété de gestes et d'attitudes. On ne

[illegible] *titi*, compare ce défaut à celui des Etrusques dans leurs poses affectées. Il en offre pour exemple une des pierres gravées de cette Ecole, celle qui représente Tydée, père de Diomède, gravée à la page 106.

(*a*) Portons encore notre attention sur les sources du style de Michel-Ange et sur l'effet qu'il produit dans notre esprit: il est difficile de quitter cet homme merveilleux.

Il me semble que ce qui imprime à ses ouvrages un caractère extraordinaire, c'est premièrement qu'il donne à tous les corps des formes grandes et des contours hardis, style par lequel il produit sur l'organe de la vue un effet imposant, et affecte vivement notre âme; et secondement que, plein d'une vie surabondante, il la verse [illegible] flots sur ses figures.

Voilà ce qui le distingue : mais de cet avantage qui élève ses productions jusqu'au sublime, résulte dans l'expression un excès habituel qui pèche contre la convenance. C'est ce que l'on voit entre autres dans le Christ du jugement dernier, qui repousse loin de lui les méchans [illegible] une manque de noblesse dans l'attitude, et son geste n'exprime point la volonté tranquille qui suffit à un Dieu pour qu'il soit obéi. L'antique a rendu bien plus dignement la même pensée dans la pose du dieu qui vient de percer le serpent Python.

Quant aux figures peintes sur les côtés des fenêtres de la chapelle Sixtine, et représentées dans un état de repos, il faut convenir que Michel-Ange leur a donné de la vie et du caractère, sans affectation. Elles ont reçu leur chaleur du principe actif dont son âme était en quelque sorte surchargée.

Il a placé peu de figures de femmes dans son jugement dernier, par la raison apparemment qu'elles se prêtaient moins au développement de ses connaissances anatomiques. Mais les jeunes hommes introduits dans les différentes peintures de la chapelle Sixtine ont la souplesse des femmes; rien dans leurs contours n'est prononcé aussi fortement que chez les hommes faits.

[illegible] grands tableaux de la voûte, à une grâce qui ailleurs ne lui est pas familière, et que l'idée de la première femme a sans doute fait naître dans son esprit. Eve, à l'instant où elle reçoit la pomme, laisse voir, dans l'inflexion de sa tête et dans le mouvement de son corps, [illegible] Son attitude est naïve et intéressante; le dessin de cette figure est noble et correct; ce n'est pas l'antique, c'est la nature dans sa fraîcheur et sa pureté première.

L'antique présente la nature plus belle qu'elle n'est en effet, au moyen des choix multipliés à l'aide desquels elle en forme l'image, [illegible] et se trouve alors si accompli, qu'on désespère d'en voir jamais un semblable. Les artistes qui à l'exemple de Michel-Ange, ont peint la nature telle que nous l'admirons, mais sans s'élever jusqu'à l'idéal, l'ont rendue d'une manière plus conforme à nos vœux, car [illegible], nous pouvons espérer de la rencontrer.

La puissance du dessin est telle qu'il crée, pour ainsi dire, de lui-même, les effets de la couleur: on en est convaincu, en examinant le coloris des peintures de Michel-Ange; c'est du dessin qu'il obtient ses effets les plus vrais.

Cet habile peintre n'est coloriste dans la chapelle Sixtine, que parcequ'il est grand dessinateur. Pour donner à chaque partie ses saillies apparentes, à chaque muscle sa place, comme il faisait dans la Sculpture, la Peinture ne lui offrait d'autre ressource que le clair et les ombres, et il en a fait l'emploi le plus intelligent. Qu'on y regarde de près et l'on verra que ce grand maître a bien peint parcequ'il a bien dessiné.

Il avait si profondément étudié les formes des corps, il les connaissait si bien, que noyées même dans l'éclat le plus lumineux, leurs ondulations ne pouvaient se cacher à ses regards.

Ses draperies sont belles, parcequ'il les a fait [illegible] au nu qu'elles couvrent, et que les formes du nu étant généralement exactes et [illegible]dioses, ont produit dans les draperies des plis justes et simples. Telles sont celles des prophètes et des sibylles de la chapelle Sixtine.

Lorsque enfin au milieu de tant de beautés, on reconnaît dans les productions de ce grand maître des expressions exagérées, des fautes contre le costume, contre l'histoire, contre la propriété des sujets, ne peut-on pas en imputer la cause à l'ardeur de son génie [illegible] sont-elles pas de la même nature que celles de Shakespear et de notre Corneille? Des esprits élevés si haut, habituellement occupés d'images sublimes, ne distinguent, n'imitent que les grands traits; le reste leur échappe.

peut douter en général que ce ne soit la science du dessin qui facilite le développement des idées, et qui donne le moyen de les rendre avec justesse; mais jamais cette vérité ne fut mieux attestée que dans ce chef-d'œuvre, où le crayon fait servir avec une égale précision à l'expression des affections de l'âme, les mouvemens les plus hardis, les raccourcis les plus savans (*a*).

Les divers sentimens dont chaque personnage paraît pénétré sont si vivement rendus, que si quelqu'un voulait décrire les effets du grand événement de la résurrection et du jugement dernier, il lui suffirait d'en montrer cette image effrayante (*b*). La multiplicité des figures, et sur-tout l'extrême diversité des groupes et des attitudes, produisent, il est vrai, si l'on voit cette peinture de trop près, quelque confusion; mais qu'on se recule, et cette sorte de désordre n'offrira plus qu'une image du moment terrible que l'artiste a voulu représenter; qu'on se rapproche ensuite, et dans chaque groupe, dans chaque figure, on ne verra plus que des expressions énergiques, d'affreuses vérités, des beautés sublimes.

J'ajouterai que s'il y a dans cette composition immense des attitudes qui semblent hors de la nature ordinaire, c'est que l'artiste a pu croire que les vastes dimensions de l'ouvrage reculant le point de vue d'où il doit être considéré, cette exagération se perdrait dans le lointain, et qu'elle devenait par-là nécessaire (*c*).

Qu'il me soit permis, à ce propos, de comparer entre eux l'immortel auteur de cet ouvrage et le père du théâtre tragique des Grecs. C'est dans l'ingénieux récit du voyage d'Anacharsis que je puiserai le portrait du poëte.

Eschyle et Michel-Ange avaient tous deux reçu de la nature une âme ardente; tous deux veulent plutôt inspirer la terreur que la pitié; et loin d'adoucir les traits de certains caractères, ils s'appliquent à en faire ressortir toute la vigueur. Dans les tragédies de l'un comme dans cette mâle conception de l'autre, l'épouvante marche devant eux, la tête levée jusqu'aux nues; elle imprime une crainte profonde et salutaire. Frappés de l'idée des crimes dont l'homme se rend coupable, et de celle des malheurs qui en sont l'inévitable effet, ils ont placé au-dessus de lui la puissance céleste, qui ne pardonne point. Entraînés par leur enthousiasme, ils prodiguent les mouvemens et les expressions figurées; sous leur pinceau vigoureux, les récits, les sentimens se changent en images, et ces images sont frappantes par leur beauté et leur singularité; enfin, l'un et l'autre ont quelquefois à se reprocher la hauteur excessive de leurs idées, la pénible disposition de leurs plans, l'appareil gigantesque de leurs expressions.

L'aspect de la planche que nous examinons fera sentir toute la grandeur de Michel-Ange; les excès où il est tombé seront reconnaissables dans les têtes gravées sur une plus grande échelle, au-dessous de la composition (*d*).

(*a*) *Quidquid erat formæ, scivit Bonarota potenter.*
[illegible]

(*b*) C'est ce que pensait un artiste contemporain, et l'un des premiers qui aient écrit sur son art.

Lomazzo, dans son Traité de la Peinture (liv. I, ch. 1), fait une description du tableau du jugement dernier, qu'on ne sera pas fâché sans doute de pouvoir comparer avec celle qu'en a faite quelques années auparavant un écrivain fameux, qui joignait à beaucoup d'autres prétentions celle d'être bon juge des beaux arts: je veux parler de l'Arétin, que la bizarrerie de ses idées et de ses expressions rapprochent quelquefois lui-même de Michel Ange.

Il lui adressa cette description dans une lettre en date du 15 septembre 1537, qui a été insérée dans le Recueil des *Lettere Pittoriche*, tom. III, p. 58, n° XXII; et Michel-Ange lui répondit par une lettre jointe au même recueil, tom. II, pag. 17, n° IV.

La conduite de l'Arétin et sa manière de s'exprimer à l'égard des artistes et de leurs talens, forment un trait de plus à joindre au caractère de cet homme d'odieuse mémoire.

On sait qu'avide de richesses et de renommée, il prodiguait l'éloge ou la satire, pour ou contre les souverains et les littérateurs, suivant les bienfaits qu'il en recevait, ou qui lui étaient refusés. Amateur prétendu des beaux-arts, il en usa de même envers les artistes qui les exerçaient avec quelque célébrité, au commencement et au milieu du XVIe siècle, et ceux-ci le traitèrent généralement avec autant de ménagement que faisaient les grands et les rois, à cause de l'effroi que leur inspirait sa plume. Il paraît qu'il avait fait une collection de dessins et de tableaux, il en quêtait auprès de tous les artistes, et leur donnait des sujets de compositions, des idées, des conseils, des leçons. Ses écrits ont quelquefois de l'énergie, mais plus souvent ils sont semés d'idées singulières, d'expressions hasardées, et entachés d'exagération et de mauvais goût.

On peut voir des preuves de cette opinion en ce qui concerne les arts, non seulement dans la description que je viens de citer, mais dans diverses lettres du même recueil, tom. III, pag. 58, 71, 82, 83, 86, 88.

Ce fut pour se venger du refus de Michel-Ange, à qui par plusieurs de ses lettres il avait inutilement demandé des dessins, qu'il engagea *Ludovico Dolce* à écrire le Dialogue sur la Peinture, que celui-ci a intitulé *l'Aretino*, et dans lequel figurant lui-même comme interlocuteur, l'Arétin critique non sans quelque raison le style de ce grand maître, osant même lui reprocher l'indécence de quelques unes des figures du jugement dernier, lui qui dans sa vie privée comme dans ses écrits outragea si scandaleusement les mœurs.

(*c*) Les figures sont même quelquefois hors de la place convenable, mais le Dante, Shakespear, Milton, Michel-Ange, n'auraient-ils pas perdu une partie de leur énergie, s'ils s'étaient toujours soumis aux lois de la convenance?

(*d*) Elles ont été dessinées d'après les originaux, par M. Camuccini, jeune peintre romain de grande espérance.

Quant au coloris, il semble que Michel-Ange, comme Raphaël, principalement occupé du dessin et de l'expression, n'ait employé la couleur que dans l'intention de rendre les objets plus sensibles (*a*). Cependant il a su en faire usage avec un succès rare, dans quelques parties de la voûte de cette même chapelle (*b*

Un de ces morceaux, très précieux, et même parfait en tous points, est gravé sous le N° 5, au bas de la planche CCIII.

C'est le tableau dans lequel Dieu étendant la main, semble dire à l'homme qu'il vient de former.

(*a*) Il n'est pas possible que le style de Michel-Ange, dans chacun des trois arts qu'il a cultivés, n'ait été et ne soit encore le sujet d'opinions très différentes. A ce que j'ai dit à cet égard dans l'explication des planches LIX et LX de *l'Architecture*, j'ajouterai quelques observations qui appartiennent à l'histoire des œuvres de ce grand maître, et expliquent les causes de leur influence. Je les place ici, par la raison qu'elles se rapportent particulièrement à la Peinture, et qu'elles amènent un rapprochement intéressant entre son style et celui du plus célèbre de ses rivaux.

Raphael avait mis le comble à sa gloire, par la dernière de ses productions, au commencement du XVIe siècl

Le tableau de la transfiguration l'élevait au-dessus de lui-même. On s'en occupa, on l'étudia avec empressement après sa mort. Il était alors jugé sans passion; l'envie désarmée permit d'en apprécier sainement le mérite

La noblesse, l'élégance, la pureté du dessin, ces beautés réelles bien senties formaient d'elles-mêmes la critique du style de Michel-Ange Ce fut une atteinte portée à l'immense réputation dont jouissait ce dernier. En avançant vers la vieillesse, il vit lui même s'affaiblir l'admiration de cette manière *terrible*, que le Dante avait contribué à lui faire aimer, et la critique enhardie commença, dès son vivant, à se faire entendre au milieu des éloges prodigués à ses talens.

Le fameux Pierre Arétin, quoique professant la plus haute admiration pour lui, et sur-tout pour le tableau du jugement dernier, non content de ce qu'il fit écrire par Le Dolce, dans l'ouvrage que je viens de citer, blâmait, dans une de ses lettres adressées au graveur *Enea Vico*, en 1546, ce qu'il appelait *lo scandalo, la licenza dell' arte di Michel-Angiolo. Lett. Pitt*, tom. III, pag. 58, 76, 99, 102.

Le pape Paul IV, scandalisé des nombreuses nudités qu'on voit dans cette peinture, l'aurait fait effacer, si l'on n'eût trouvé le moyen d'en voiler quelques unes

On trouve dans les Dialogues publiés en 1564, par *Gio-Andrea Gilio da Fabriano*, sur les erreurs des peintres dans les sujets historiques, beaucoup d'observations sur celles qui ont été commises dans la chapelle Sixtine et dans la chapelle Paoline.

Arménini, dans son livre *De' veri precetti della Pittura*, publié en 158, met dans la bouche de Leonard de Vinci, quoique mort avant que la peinture du jugement dernier fût exécutée, une critique sévère de cette composition.

Voilà ce que, vers la fin de la vie de Michel-Ange, ou peu de tems après sa mort, on se permit d'écrire sur ses ouvrages, jusque-là l'objet de l'admiration générale

L'Ecole de Bologne fit époque à la fin du XVIe siècle, par ses productions et ses leçons, comme Le Poussin dans le siecle suivant

Par un goût plus épuré, par une théorie plus approfondie et plus sage, tant sur l'invention que sur la composition, et par un dessin plus conforme à celui de Raphael, la Peinture s'ouvrit alors un chemin totalement nouveau.

Un plus grand changement s'opérait en même tems et même auparavant dans le coloris. La perfection où le Titien était parvenu à cet égard, les charmes que le Corrége avait répandus à pleines mains dans ses productions par la magie de son clair-obscur, enflammèrent les Ecoles de Lombardie, de Bologne et de Venise, et excitèrent l'enthousiasme des amateurs.

Le commencement du XVIIe siècle amena ainsi une révolution au détriment de Michel-Ange

L'admiration qu'il avait inspirée, sentiment dont il est dans l'esprit et encore plus dans le cœur des hommes de se lasser, diminua considérablement.

Les grandes et fortes conceptions de cet homme de génie, source des beautés comme des défauts de ses ouvrages, ne furent le partage d'aucun de ses successeurs. Elles firent place à un jugement assez éclairé dans le choix des sujets, à une certaine sagesse dans l'ordonnance et à des beautés de détail.

Ces parties, plus à la portée des écrivains devinrent aussi la matière de leurs dissertations sur la théorie de la Peinture.

Quoique dans les beaux arts, non plus que dans les belles lettres, la critique ne soit pas toujours compagne d'un grand talent, elle peut devenir capable de distinguer les taches qui ternissent un ouvrage sublime, c'est ce qui arriva à l'égard de Michel-Ange.

Des juges plus ou moins éclairés renouvelèrent les observations déja faites sur son oubli fréquent des convenances

L'auteur du Traité *Della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro*, imprimé en 1652, et Scanelli, dans son *Microcosmo della Pittura*, publié en 1657, repetèrent les reproches d'Arménini sur les anachronismes

A la même époque, on en fit encore de non moins graves, qui portaient sur le fond de l'Art, et qui étaient présentés par des artistes. L'Albane les multiplia sans ménagement. Salvator Rosa, également piquant dans ses peintures et dans ses vers, lançait vers le même tems, en 1652, ce trait amer contre le jugement dernier

Michel-Angelo mio, non parlo in gioco,
Questo che dipingesti è un gran giudizio,
Ma del giudizio voi ne aveste poco

Alphonse Du Fresnoy, auteur d'un poëme très estimé, intitulé *De arte graphica*, et qu'on peut placer au nombre des peintres qui honorent l'École Française, s'explique dans des notes instructives sur les peintres les plus célèbres, avec une franchise éclairée sur ce qui paraît mériter quelque censure dans les peintures de Michel-Ange.

Telles furent, pendant le cours du XVIIe siècle, les principales critiques dirigées contre ce grand maître par des artistes et des écrivains accrédités. Elles achevèrent de détruire l'espèce d'idolâtrie dont il avait été l'objet dans le siècle précédent.

Enfin, comme on passe aisément pour une idole chancelante de la vénération à l'insulte, le siècle dernier est allé beaucoup plus loin

Les Richardson père et fils, Anglais, peintres voyageurs, et auteurs de plusieurs écrits sur l'Art, se sont fait remarquer dans ce genre d'attaque. Parmi plusieurs réflexions judicieuses et même profondes de ces écrivains, on en rencontre à ce sujet dans leurs ouvrages quelques unes qui ont de quoi surprendre, mêlées même à des erreurs de faits inconcevables. Celles-ci ont été relevées avec force, dans la préface d'une édition italienne et française du *Dialogue sur la Peinture*, de *Ludovico Dolce*, imprimée à Florence, en 1735, in-8°, et indiquées d'une manière beaucoup plus piquante, quoique sous le titre indulgent de *Singularités*, par M. Walpole, dans la *Vie de Richardson le père*, tom. IV de l'édition in-8° des *Anecdotes of Painting in England*

M. Fussely, dans son Essai sur la grâce, imprimé en 1765, trouve que Michel-Ange, au lieu de rendre Moïse vénérable, ne l'a rendu qu'effrayant; et l'auteur *Dell' arte di vedere nelle arti del disegno*, imprimé en 1781, va jusqu'à dire que la tête de Moïse *e una testa di satiro con capelli di porco.*

Reinolds, premier peintre du roi d'Angleterre, dans ses excellens discours sur son art, a vengé au contraire Michel-Ange de ces reproches outrés, et il a si bien réussi aux yeux de ses compatriotes, qu'il a rendu, non sans danger, les ouvrages de ce maître l'objet principal et presque exclusif des études des jeunes Anglais qui viennent à Rome.

Un Français, homme d'esprit, dans un volume in-8° imprimé à Paris, chez Cellot, en 1783, a rassemblé avec zèle tout ce qui a été écrit en faveur de cet artiste célèbre, et il lui compte plus de quatre-vingts apologistes

Dernièrement enfin, avec des armes également victorieuses, le chevalier Bossi, recommandable par ses connaissances dans les arts, et que j'ai déja cité, a encore défendu ce grand homme, dans une lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'adresser le 5 décembre 1808, intitulée *Riflessioni sopra Michel-Angelo Bonarroti, in risposta a quanto ne scrisse Rolando Freart, signor de Chambray, nell' opera*; Idée de la perfection de la Peinture; *Firenze*, 18

Tel est le champ immense que ce génie extraordinaire a rempli, et sur lequel se combattent ses détracteurs et ses partisans. Valère Maxime disait de Scylla : *Quem neque laudare, neque vituperare quisque satis dignè potest*

(*b*) M. Mariette, dans la note XLVII sur la vie de Michel-Ange, par Condivi, cite un autre exemple de ce genre, pris du tableau dans lequel Michel-Ange a peint Leda

Reçois une âme, respire et pense. Qu'elle est belle cette nouvelle créature! que son ensemble est noble, et que ses contours sont élégans! *Son of heav'n and Earth.* Elle ne le cède en grâce et en majesté qu'à celle du Créateur lui-même, et au groupe d'esprits célestes sur les bras desquels il est porté.

Mais avec quel art ce morceau est peint! L'Albane, suivant le témoignage que Malvasia en a rendu dans sa vie, y trouvait de quoi placer Michel-Ange au-dessus de tout autre peintre.

Long-tems avant de peindre le jugement dernier, et très jeune encore, Michel-Ange avait couvert cette voûte immense d'inventions sublimes. L'âge parut agrandir encore son talent.

Le coloris du jugement dernier est assez moelleux dans les chairs des figures nues : il faut seulement convenir qu'il ne produit aucun effet dans l'ensemble.

Celui des peintures où le même maître a représenté des traits de l'histoire de S[t] Pierre et de S[t] Paul, dans la chapelle Pauline, est extrêmement dégradé, soit par les outrages du tems, soit par l'action des flambeaux qui éclairent cette chapelle dans les cérémonies religieuses.

Le pinceau de ce grand peintre offre plus de chaleur dans quelques tableaux de chevalet qu'on lui attribue, mais on y voit aussi de l'exagération, des teintes trop ardentes.

Pl. CLXXXI.
Portraits de Raphael Sanzio et de Pierre Vannucci, dit le Pérugin, son maître
XVI[e] siècle.

Chacun des pas que nous venons de faire dans la carrière de l'histoire tracée d'après les productions des maîtres de l'Art, depuis sa renaissance jusqu'au moment où nous sommes parvenus, nous a laissé, sans exception, même en faveur de Michel-Ange, quelque chose à desirer. Nous avons reconnu qu'il a manqué à la plupart de ces hommes illustres ce qu'il faut appeler la mesure, cette mesure qui, dans les beaux-arts, n'est autre chose que le goût ou le juste sentiment de ce qui est bien.

Souvent entre leurs mains l'Art est demeuré loin de la nature, ou il a trop affecté de la surpasser.

Vint enfin Raphaël, qui reçut d'elle le talent, et de l'étude les moyens d'unir ce que la beauté du modèle et le charme de l'exécution peuvent offrir de plus gracieux et de plus accompli.

Il naquit le 28 mars 1483, à Urbin, de la famille *Sanzia,* dans laquelle, en créant successivement plusieurs peintres qui ne furent pas sans mérite, la nature semblait essayer ses forces pour former celui-là.

Une figure noble, un beau corps, hôte d'une belle âme, un cœur sensible, une imagination féconde et brillante, un esprit vif et juste, ces qualités précieuses le rendirent éminemment propre à être ému par le beau et le bon, objet des méditations du génie. Il posséda aussi au suprême degré le sentiment de l'ordre et celui de la grâce, facultés rares qu'il reçut de la nature en même tems que le jour. On dirait qu'il avait été formé grand peintre en naissant, car à peine eut-il le loisir d'acquérir l'instruction que donne l'étude. Une délicatesse exquise éclairait son jugement, un sentiment prompt le dirigeait: de là cette facilité qui respire dans toutes ses compositions, et qui constitue un des caractères distinctifs de son style. Les contours les plus purs, les formes les plus attrayantes, semblaient découler naturellement de son crayon, que guidait l'amour de la vérité. Qui a vu ses peintures, et n'est pas convaincu de la justesse de ces éloges? Qui a pu les voir, et sur-tout celles que fait admirer Rome, et n'est pas persuadé qu'il joignait à cette facilité, à cette grâce, à ces charmes touchans du vrai, toutes les richesses permises à l'ordonnance, toute la convenance, toute la vivacité dont l'art et le goût peuvent embellir l'expression?

Seize planches, gravées d'après ses ouvrages, doivent attester ici cette prodigieuse réunion de talens.

Mais il m'a paru indispensable de joindre à cet admirable ensemble des descriptions de plusieurs autres de ses compositions dont les sujets sont puisés dans la religion, l'histoire, la fable, ou les sciences morales. Il résultera de ce rapprochement non seulement une occasion d'apprécier un plus grand nombre des beaux modèles que Raphaël a légués aux peintres, mais encore le sujet d'un

résumé propre à terminer utilement l'histoire du renouvellement de l'Art, et ce double but engagera peut-être le lecteur à nous suivre avec indulgence dans les détails où nous serons obligés d'entrer.

Le père de Raphaël, persuadé d'après sa propre expérience que les exemples domestiques seraient insuffisans pour élever ce jeune homme au-dessus des artistes qu'avait produits sa famille, le conduisit à Pérouse, auprès de Pierre Vannucci, connu sous le nom de *Pietro Perugino*, qui tenait alors une des meilleures Ecoles de son tems.

Les fresques et les autres grands tableaux que ce maître exécuta dans cette ville, et la peinture de la chapelle Sixtine, qu'on a vue sur la planche CLXXIII, prouvent assez combien Raphaël pouvait puiser auprès de lui et de leçons et d'exemples propres à développer ses dispositions naturelles.

Pl. CLXXXII. Peintures à l'huile, sur bois, de Pierre Pérugin et de Raphaël. Fin du XVe siècle.

La planche CLXXXII, sur laquelle sont gravés deux tableaux représentant à-peu-près le même sujet, l'un du Pérugin, sous le N° 1, l'autre de Raphaël, sous le N° 2, fera sentir en même tems tout ce que ce dernier, dès ses plus jeunes années, encore captivé par l'habitude d'une imitation qu'on pourrait dire religieuse, promettait cependant d'ajouter de beautés au style de son maître (*a*).

Le Pérugin fit plus que de donner ses propres leçons à Raphaël : élève de l'Ecole de Toscane, il le conduisit lui-même dans ce pays, vers l'an 1503; ils en parcoururent ensemble les lieux principaux, et ce fut à Florence que Raphaël s'arrêta le plus long-tems, pour achever ses études; semblable à l'abeille qui après avoir erré dans les plaines de l'Attique, s'arrête sur le mont Hymète, pour y puiser le miel le plus délicat.

Il observa avec fruit dans cette ville les travaux de Masaccio, de Guirlandajo, de Fra Bartolomeo, de Léonard de Vinci, et prouva bientôt quelle instruction il en avait retirée dans les tableaux qu'il exécuta pour Florence, Pérouse, Urbin, Sienne et *Città di Castello*. Plusieurs portent des dates de 1504, 1507, 1508, et des années intermédiaires, et il faut peut-être placer à quelqu'une de ces époques celui qu'on voit à Rome, au palais Borghèse, dans l'appartement du prince Aldobrandini, et que je donne gravé de la grandeur de l'original, à la planche CLXXXIV (*b*).

Pl. CLXXXIV. Vierge peinte à l'huile, sur bois, par Raphaël. XVIe siècle.

On voit éminemment, dans ce précieux tableau, à quelle supériorité Raphaël allait bientôt s'élever. Il est sur bois. Le faire, sans être sec, offre encore le fini recherché qu'on remarque dans les tableaux de chevalet de cet âge. L'attitude paisible et pensive de la Vierge, l'air de dignité et de bonté avec lequel elle dirige son regard et porte sa main vers St Jean, la différence que l'artiste a marquée entre les traits de cet enfant mortel et ceux du divin fils de Marie, la simplicité de l'action, l'expression douce et noble de toutes les figures, décèlent le génie d'un maître encore jeune, mais déja font prévoir toute sa sublimité.

Pl. CLXXXV. La Ste Famille, autre peinture à l'huile, sur bois, par Raphaël. XVIe siècle.

La composition de la planche CLXXXV annonce un talent plus avancé, quoique le sujet soit puisé pareillement dans les scènes de la Sainte-Famille.

Ce petit tableau, de la grandeur de l'estampe, se trouve dans l'apothicairerie du collége Romain.

a) On peut se former une idée juste de la marche de Raphael dans ses études, si l'on compare l'une à l'autre les deux compositions réunies sur cette planche.

Dans la seconde, la Vierge présente à son divin fils l'enfant mortel qui doit être son précurseur, et l'approche de lui avec bonté. Elle est accompagnée de St Pierre et de St Paul et de deux saintes. Au-dessus dans une partie séparée, mais qui cependant appartient au tableau, Dieu le père, entre deux anges, bénit ces saints personnages, que sa prévoyance éternelle rapprochait sans doute malgré la différence des ages. L'anachronisme de la composition, et l'ordonnance entiere de ce tableau, nous offrent les défauts dont Raphael ne s'était point encore affranchi dans sa jeunesse. Le Pérugin lui en avait donné l'exemple : le n° 1 de cette planche nous le prouve. C'est un ouvrage du Pérugin. Il porte la date de 1495, époque où Raphael n'avait encore que dix ans.

b) L'ordre naturel de ses idées a conduit M. d'Agincourt à n'expliquer le contenu de la planche CLXXXIII qu'après avoir traité de ceux que renferment les planches CLXXXIV et CLXXXV. On trouvera l'explication de la planche CLXXXIII à la page 183. (*Note des Editeurs*.)

Il est reconnu, malgré les injures du tems, et à travers quelques retouches, pour être de la main de Raphaël. La composition en est un peu recherchée. On y voit un pinceau plus avancé que dans les précédens. Il offre des grâces moins simples, mais du même caractère que celles qui n'ont point été blâmées depuis dans le Corrège et le Parmésan.

Ce sujet de la Ste Famille a été répété par les peintres de tous les âges et de toutes les Ecoles, parcequ'il présente à la fois tous les genres d'intérêt. Quoi de plus touchant en effet pour les âmes sensibles, quoi de plus agréable que le spectacle d'un vénérable vieillard accompagné d'une jeune femme et d'un bel enfant? Ces objets chers à la nature le sont également à l'art qui les représente et à la religion qui les honore.

La réputation des talens précoces de Raphaël ne tarda point à parvenir à Rome, patrie adoptive, véritable champ d'honneur des grands artistes, si elle n'en a pas toujours été le berceau. Jules II y régnait. Ce pontife, dont l'âme superbe chérissait la gloire, et recherchait avidement tout ce qui pouvait illustrer son nom, l'appela auprès de lui pour orner le palais du Vatican. Ce fut alors, et dans ce palais, que le savoir de ce maître incomparable brilla de toute sa splendeur. C'est là qu'il fit admirer la fécondité de son génie, la sublimité de ses inventions, la sagesse de ses plans, la correction et l'élégance de son dessin, la justesse de ses expressions

Le choix des formes qu'il déploya, à compter de ce moment, dans toutes les grandes compositions dont il ne cessa plus d'embellir Rome, fut sans contredit un des fruits de l'admiration qu'il éprouva à la vue des chefs-d'œuvre de l'Art antique. Chaque jour, à cette époque, on en découvrait de précieux restes. Qui pourrait se figurer le bonheur dont ce beau génie dut jouir à l'aspect de l'Apollon et du Laocoon, merveilles de l'Art, suivant Michel-Ange; l'un, modèle des formes divines, l'autre de la plus forte expression humaine? Il semblait que ces marbres antiques, devenus les dieux des Ecoles modernes, eussent attendu pour se montrer de nouveau aux mortels, la naissance de ces deux grands hommes, Michel-Ange et Raphaël, et celle de deux souverains capables de les apprécier, Jules II et Léon X. C'est sous le règne de ces deux pontifes que furent découverts non seulement l'Apollon et le Laocoon, mais encore l'Antinous, dit *le Lantin*, le Méléagre, la Cléopâtre et le *Torse*, fragment célèbre d'un Hercule. Michel-Ange donnait la préférence à ce dernier ouvrage, tandis que Raphael étudiait aux pieds de l'Apollon. Ils avaient trouvé tous deux, dans leur caractère particulier, la cause déterminante de leur choix.

Si j'ai peint Raphaël avec des couleurs vraies, lorsque j'ai parlé de sa profonde sensibilité, de l'élévation et de la naïveté de son esprit, de l'exquise délicatesse de son goût, on conviendra que nul artiste parmi les modernes n'a possédé à un si haut degré les qualités propres à le conduire à la sublimité des anciens. Me permettra-t-on enfin de le dire? Raphaël était né *antique*. Que lui a-t-il donc manqué pour égaler les plus grands maîtres grecs? d'avoir vécu dans leur pays, au milieu des sources d'où naissait la perfection des arts. Peut-être même, s'il eût joui d'une plus longue vie, se serait-il élevé à la même hauteur. Le coup-d'œil fin et sûr qui seul le conduisait d'abord dans l'imitation de la nature, l'avait déja rapproché de l'antique avant qu'il en eût étudié les productions.

Peut-être les dimensions trop réduites des gravures qu'on verra sur les planches suivantes affaibliront-elles, pour quelques personnes, l'idée de l'excellence des originaux; mais cette idée sera complète pour celles dont l'œil est exercé, et sur-tout pour les curieux qui ont eu comme moi le bonheur de s'instruire par un séjour de trente ans à Rome, et par la possession d'un grand nombre de dessins de Raphaël et de fragmens de peintures antiques.

Pl. CLXXXIII.
Esquisses et dessins de Raphael, comparés avec l'antique.
XVIe siècle.

Sur la planche CLXXXIII, j'ai placé, les uns à côté des autres, des dessins de Raphaël, et quelques ouvrages des anciens, tous pris dans mes collections.

Les deux enfans gravés sous les N° 1 et 4, sont des terres cuites antiques. La figure de femme représentant vraisemblablement une Muse, qui porte le N° 8, est peinte sur le crépiment d'un mur également antique. Les enfans, les femmes à mi-corps, et toutes les autres figures retracées sur

cette planche, sont de Raphaël. Les rapports du style de l'antique et du style moderne sont faciles à saisir. N'y a-t-il pas une ressemblance évidente entre les deux enfans du premier âge des N° 4 et 5, et les grâces enfantines exprimées dans les têtes des figures 1, 3 et 6, et une véritable identité dans les poses simples et vives et dans les draperies des femmes distinguées par les N° 2, 7 et 8? Raphaël n'a jamais vu ces productions des tems anciens: l'une a été découverte au commencement du siècle dernier, et les autres ont été trouvées sous mes yeux. Il ignorait pareillement les modèles qu'il semble avoir imités dans les formes et dans les draperies de la Vierge et des enfans gravés sur la planche CLXXXIV.

Si la vue des peintures et des bas-reliefs antiques qu'il considéra à Rome avec une extrême attention servit à déterminer son caractère, ennoblit son style, agrandit en la simplifiant la marche de ses compositions, c'est que ces monumens confirmèrent et éclairèrent le sentiment intime qui déjà l'inspirait, on pourrait dire, à son insu, depuis sa naissance. L'aspect des chefs-d'œuvre antiques le ravit sans l'étonner: il y sentit la présence du Dieu inconnu qui le guidait.

Pl. CLXXXVI. Réunion des principales compositions historiques et poetiques de Raphael XVIe siecle.

Les imitations de quelques unes de ses compositions que j'ai réunies sur la planche CLXXXVI, quoique trop réduites pour en donner des images parfaites, suffiront pour en rappeler le souvenir à quiconque a vu les originaux, et pour inspirer le desir de les voir et de les étudier aux personnes qui ne les connaissent point. Dans toutes on reconnaît l'imitation de l'antique, et il n'en est pas une où l'on en trouve une copie.

Les appartemens du Vatican offraient un champ vaste à la peinture, alors en possession d'orner les façades et l'intérieur des palais, les murs, les plafonds et les loges ou galeries.

Les théologiens et les littérateurs qui se trouvaient auprès de Jules II, s'empressèrent d'offrir les sujets qui devaient occuper le pinceau de Raphaël, et il avait soin lui-même de les consulter sans cesse.

La religion obtint son premier hommage. Ce fut dans l'institution des sacremens qu'il puisa le thème de la plus ancienne fresque dont il orna le Vatican. Elle représente plusieurs mystères, et principalement celui de l'Eucharistie. Le signe ostensible en est sur l'autel; à droite et à gauche, dans la partie inférieure du tableau, se voient les docteurs, soutiens de cet article de foi, les Jérôme, les Ambroise, les Augustin, les Grégoire-le-Grand. Les qualités particulières de chacun de ces pères, ainsi que des autres saints personnages placés dans la composition, sont rendus avec une vérité dont on ne peut se faire une idée, à moins que l'on n'examine ce bel ouvrage avec l'attention la plus réfléchie (a).

Dans la partie supérieure sont placées les personnes de la divine Trinité, accompagnées de leur céleste cour. Elles daignent se rendre témoins des vœux et de l'adoration des mortels. Cette disposition, ne fût-elle qu'emblématique, et n'eût-elle pour objet que de développer le sujet en entier, serait loin de mériter le reproche adressé quelquefois à Raphaël, d'avoir divisé et doublé ses compositions. Loin de troubler en aucune manière l'unité, elle agrandit et complète l'action. Il ne faut pas non plus accuser l'arrangement des figures de monotonie, et croire y voir une suite de la pratique souvent blâmable des vieux maîtres, dont Raphaël n'aura pas su entièrement se préserver: ce grand maître a été guidé ici au contraire par le sujet même; et cette sorte de régularité est un effet de la justesse de ses idées et de la netteté de son esprit.

Le caractère de grandeur et de simplicité qu'on admire dans cet ouvrage est porté encore à un plus haut degré dans la peinture de la même chambre qui fait face à celle-là : je veux parler de l'Ecole d'Athènes, gravée sous le N° 6 de la planche CLXXXVI. Aucune composition aussi intéres-

(a) « Mostrando, dit Vasari, nell' arie de' santi patriarchi l'antichità, negli apostoli la simplicità, e nei martiri la fede. Ma molto più arte « e ingegno mostrò nei santi dottori christiani, i quali, a sei, a tre, a « duo, disputando par la storia, si vede nelle cere loro una certa curiosità, e un affanno nel voler trovare il certo di quel che stanno in dubio, facendone segno col disputar con le mani, e col far certi atti « con la persona, con attenzione de gli orecchi, con l'increspare delle « ciglia, e con lo stupire in molte diverse maniere, certo variate et proprie. »

sante par le sujet, aussi difficile quant à l'ordonnance, n'avait jusqu'alors été entreprise par aucun maître. Raphaël le premier sut indiquer clairement une foule d'objets divers, par un nombre infini de figures, et le premier il enseigna par son exemple à placer convenablement une si grande quantité de personnages. En personnifiant la philosophie spéculative, la morale, et les autres sciences cultivées par les Grecs au tems des apôtres et dans les siècles suivans, il a su les réunir par une ordonnance qui en marque le lien commun.

Sous un portique dont l'intérieur se déploie avec magnificence, s'avancent deux graves personnages; leur maintien annonce les guides de la raison humaine; ce sont Platon et Aristote. A leurs côtés et au-dessous d'eux, sont placés sur des gradins les disciples de ces deux chefs et les élèves de ces derniers. Cet arrangement classe les Ecoles et établit la division de leurs doctrines. L'artiste a fait figurer, parmi tant de personnages illustres, quelques grands hommes qu'on ne saurait compter au nombre des philosophes grecs, mais qui vivaient à la même époque, tels qu'Alcibiade et Alexandre, et d'autres qui ont brillé dans des tems postérieurs, et dont il a seulement emprunté les traits, tels qu'Averroès, et Bembo, digne secrétaire de Léon X. A la droite des deux premiers philosophes, et un peu plus bas, Pythagore écrit son système, et le groupe dont il fait partie, harmonieux comme ses idées sur les proportions musicales, présente les principaux disciples de ce sage, Empédocles, Epicharme, Architas.

On voit, à gauche, un autre groupe composé de personnages appliqués à l'étude des sciences exactes. Archimède y domine, occupé de démonstrations mathématiques. Derrière lui, l'étude des cieux est désignée par un globe céleste entre les mains d'un observateur. En avant, au milieu des degrés, et détaché des autres personnages par sa place et son attitude, comme il s'en fit distinguer par la singularité de ses habitudes et de ses opinions, Diogène paraît occupé de profondes pensées; et plus bas, la méditation elle-même se peint sous l'image d'un philosophe qui arrête sa plume pour réfléchir. De quelque côté enfin qu'on porte ses regards, on retrouve le spectacle de l'étude ou de l'enseignement; chaque personnage paraît animé du desir de persuader ou de la passion de s'instruire.

Les statues d'Apollon et de Minerve, élevées sur les côtés de l'entrée du portique, en indiquant le culte qu'on y rend aux sciences, servent à décorer la scène. D'autres images nous apprennent aussi comment en paraissant n'honorer que la philosophie ancienne, Raphaël a cédé aux inspirations d'un génie ami de tout ce que les lettres ont produit de plus grand, et particulièrement aux mouvemens d'une âme reconnaissante. On retrouve dans les têtes des philosophes et de leurs auditeurs non seulement le portrait de Bembo, son ami, que j'ai déja cité, mais encore ceux de plusieurs personnages illustres qui l'intéressaient, et ils deviennent ou symboliques par les allusions, ou historiques par la date. Le sien s'y trouve placé à côté de ceux de ses maîtres, Pérugin et Bramante. Il a usé de la même liberté dans le tableau du Parnasse; il y a réuni des poëtes modernes avec les plus célèbres des anciens, sorte d'anachronisme dont Virgile, l'Arioste et le Tasse, inspirés par les mêmes motifs, ne se sont pas effrayés plus que lui, et qu'ils se sont pareillement fait pardonner.

Plusieurs de ces têtes sont gravées d'après des calques pris sur les originaux. On verra notamment à la planche CLXXXI avec quelle franchise Raphaël nous montre la bonhomie de son maître *Pietro*, et sa physionomie paisible, et dans son propre portrait, les signes de sa sensibilité et de sa modestie.

Pl. CXXXVII-CXCIV
Têtes d'expressions diverses, calquées sur la fresque de l'École d'Athènes, de Raphael.
XVIe siècle

La planche CLXXXVII ne nous offre pas d'une manière moins frappante la perspicacité de Socrate, et la planche CLXXXVIII l'habitude de réfléchir d'un autre philosophe grec.

Nous trouvons exprimées avec la plus admirable précision, dans la CLXXXIXe, l'attention bienveillante de deux littérateurs modernes;

Dans la CXCe, la conviction forcée de deux personnages moins bénévoles;

Dans la CXCIe, la douce persuasion qui entraîne un homme de bien.

Tantôt, comme dans la planche CXCII, nous remarquons le curieux intérêt que paraît éprouver une jeune et belle femme; c'est Aspasie recueillant les paroles de Socrate:

Tantôt, comme dans la CXCIII^e, nous admirons la grâce ingénue d'un enfant; et tantôt, comme dans la CXCIV^e, la beauté noble et touchante du prince qui régnait à Urbin, au tems de Raphaël, sous l'emblême d'un jeune Grec ravi du bonheur de s'éclairer au milieu de tant de grands hommes.

Il n'est enfin aucune des parties les plus importantes de l'Art que Raphaël n'ait portée au degré le plus étonnant de perfection dans cet inestimable chef-d'œuvre : l'invention poétique, l'ordonnance, le choix des personnages, la propriété des costumes, attestent également la fécondité de son imagination, l'excellence de son goût, la sagesse de son jugement. Cet ouvrage honore la raison humaine, et semble avoir reculé les limites de la Peinture.

Composé pour l'esprit plutôt que pour le simple plaisir des yeux, peut-être mérite-t-il moins d'éloges sous le rapport du coloris (*a*); mais Raphaël a prouvé sa haute habileté à cet égard dans les peintures de la chambre voisine, représentant le miracle de Bolsène et la délivrance miraculeuse de St Pierre. Il a introduit dans ce tableau plusieurs lumières qu'il s'agissait de concilier, et cette difficulté a semblé disparaître sous son pinceau.

Celui d'Attila, vaste composition, ne montre pas moins d'intelligence dans le clair-obscur. Tout y est traité selon les idées qu'il s'était faites. Son système consistait à ne donner au coloris de chaque objet que la vivacité nécessaire pour le rendre sensible, et à établir dans celui de la composition entière, ainsi que dans le clair-obscur employé en grandes masses, un effet historique.

Il est en conséquence difficile de ne pas convenir que s'il est inférieur dans cette branche de l'Art aux deux grands maîtres qui en ont fait leur principal mérite, on ne peut aussi lui adresser sans injustice les reproches dirigés trop souvent contre lui.

Il faut d'ailleurs considérer que de très grandes parties de ses tableaux ont été peintes par ses élèves, et que le tems en a considérablement altéré la beauté (*b*).

Souvent même c'était avec une intention expresse qu'il réduisait l'effet du coloris à représenter, par une imitation simple mais vraie, les objets auxquels il prodiguait toutes les beautés dépendantes du choix des contours, de l'ordonnance, de l'expression.

La Fontaine aurait pu dire de ce maître comme des déesses:

Plaire sans fard est chose à Raphael facile.

J'ajouterai enfin une observation que je pourrais regarder comme propre à décider cette question, si j'avais la présomption de croire que mon opinion pût être adoptée. Je la puise dans l'essence de l'Art, ou du moins dans l'idée que je m'en suis faite, d'après les ouvrages de ce grand peintre et ceux des maîtres les plus fameux de l'antiquité; car il est à remarquer que Raphaël, héritier des talens de ces derniers, partage aussi avec eux les critiques qu'on a faites de leur coloris, ou a donné lieu aux mêmes doutes.

Quand la nature fait éclore les fleurs et les fruits, quand elle arrondit le sein et les joues d'une jeune fille, elle les pare des couleurs les plus vives, les plus animées; sous le voile d'une peau transparente, la carnation est alors semblable à une pâte de lis et de roses. Appelés par leurs dispositions naturelles à l'imitation de ces objets brillans, partie séduisante et trompeuse de la Peinture, il faut que le Titien, le Corrège, Rubens, Van Dyck, Van Huysum, étendent sur la toile, avec la même délicatesse, la céruse, le carmin, et le plus bel azur pour donner aux chairs les teintes fraîches, éclatantes et moelleuses du vrai.

(*a*) *Pieridum si forte lepos austera canentem*
Deficit, eloquio victi, re vincimus ipsa.
ANTI-LUCRET.

(*b*) Vasari, né pendant la vie de Raphael, et qui, peintre lui-même, a vu tous ses ouvrages dans leur fraîcheur, fait en vingt endroits l'éloge du coloris de Raphael. Il avait, dit-il, la *grazia del colorito*. — *Vago, piacevole*, dit-il ailleurs, *ogni colpo di colore, nelle teste, nelle mani, e nei piedi, sono penellate di carne*. — *Colorito perfetto*, etc. : expressions qui éloignent toute idée de crudité, de monotonie, et donnent l'idée d'un coloris agréable, intelligent et vrai.

S'agit-il d'une draperie où l'or se mêle aux teintes resplendissantes des soies, à la pourpre des laines, et sur laquelle reposent ou Danaé dans un palais, ou Léda, Vénus, Antiope, dans un paysage riant et fleuri, il faut que le tissu de l'étoffe ait tout l'éclat de la vérité; que les tons verts des campagnes, que l'azur du ciel, imitent dans toute leur vivacité les teintes de la nature

Quelquefois dominés par l'habitude, ou entraînés par un penchant irrésistible, les habiles peintres que je viens de nommer ont recherché ces brillans effets dans les carnations mêmes des plus graves personnages, et répandu les teintes les plus tendres jusque dans les draperies des saints. Mais lorsque le pinceau de Raphaël nous conduit soit au pied du Tabor, soit au milieu des philosophes d'Athènes; lorsque mettant en action une histoire tragique, le Poussin nous arrache des larmes auprès du lit de Germanicus, les chefs-d'œuvre de ces maîtres de l'Art nous attestent que pour émouvoir fortement notre âme par de si grands spectacles, et ne pas nous distraire en occupant trop nos yeux, ils n'ont voulu employer que les couleurs dont il leur a paru indispensable de faire usage. Persuadés que dans ce genre élevé, la Peinture ne doit porter l'imitation que jusqu'au point nécessaire pour faire distinguer les formes des corps et les nuances des expressions morales, ils ne sont point allés au-delà. Si l'action ou le lieu de la scène amènent, dans de semblables compositions, quelqu'un de ces objets dont le mérite semble devoir consister dans les richesses de la couleur, ils ont soin d'en subordonner le coloris au ton général par des teintes sages et peu éclatantes.

Reportez ce tableau dans l'atelier, dit un peintre grec à son élève, en s'appercevant qu'une perdrix peinte avec trop de recherche attirait plus l'attention que le sujet lui-même. C'est ainsi que jaloux de parler à l'âme plutôt que de plaire aux yeux, les grands maîtres de l'antiquité, et ceux d'entre les modernes qui les ont approchés de plus près dans l'art de peindre l'histoire et de caractériser les passions, ont considéré le coloris: ils l'ont employé seulement comme un instrument subordonné au dessin, comme un moyen matériel d'atteindre à l'expression morale, et ils se sont bien gardés d'y placer le charme qu'il faut réserver pour ce qui constitue l'essence du tableau.

Heureuse la Peinture, si cette théorie eût conservé plus d'empire, à commencer de l'époque où les deux célèbres coloristes de l'Ecole Vénitienne et de l'Ecole Lombarde, dangereux enchanteurs, ont inspiré le desir d'atteindre aux beautés de leur coloris, desir rarement rempli, et qui a rendu les autres Ecoles coupables du tort de négliger les parties fondamentales de l'Art, le dessin et l'expression!

Mais revenons aux observations auxquelles donnent lieu d'autres compositions de Raphaël.

Après l'avoir vu ressusciter en quelque sorte les Ecoles de la philosophie antique, et caractériser les sujets divers de leurs études, opérations paisibles du génie, voyons maintenant comment il a rendu les mouvemens du corps, dans les événemens qui agitent et troublent le plus fortement la vie humaine.

La planche CLXXXVI nous offre, sous le N 7, le tableau représentant l'incendie qui, sous le pontificat de Léon IV, détruisit le vieux faubourg de Rome et menaça le Vatican. Les flammes qui, à droite et à gauche, dévoraient déja une partie de cet édifice, en chassaient les habitans; c'est ce moment que Raphaël a représenté. L'épouvante du peuple se laisse voir de toutes parts. Sur le premier plan, un souvenir d'un poëme fameux de l'antiquité a reproduit un acte touchant de l'amour filial : un fils plein de vigueur emporte son pere sur ses épaules, inquiet pour ce fardeau précieux. Le père, affaissé par l'âge, est en même tems agité par la frayeur. Un enfant les suit, plus occupé de la nouveauté du spectacle que du danger qui le menace. Un peu plus loin, l'amour paternel lève ses bras vers une femme qui, malgré la rapidité des flammes prêtes à l'atteindre, ne laisse descendre son enfant dans les mains de son époux qu'avec une craintive lenteur. Ces deux groupes intéressans sont séparés par la figure d'un homme nu qui, suspendu à un mur, déploie, en modérant sa chute, toutes les beautés de ses formes athlétiques. De l'autre côté, se voient des travailleurs qui s'efforcent d'éteindre le feu. Au milieu de la place, une troupe de femmes et d'enfans parait unir ses cris à ceux de la foule du peuple qui se précipite vers les degrés du temple où se montre le saint pontife adressant ses vœux au ciel pour la cessation de ce fléau.

L'habile peintre a su adoucir l'image d'une scène effrayante par des épisodes propres à produire une distraction utile : telle est cette belle femme qui d'un bras élevé, soutient un vase élégant posé sur sa tête; particularité qui n'interrompt nullement l'unité de l'ordonnance, et qu'on ne peut trop admirer.

Moins heureux dans la composition du tableau représentant la punition d'Héliodore chassé du temple, Raphaël y partage notre attention sur trois parties principales; mais il rachète ce défaut par des beautés sans nombre. La décoration noble et convenable de l'intérieur du temple prouve ce qu'on a dit de ses talens dans l'Architecture (*a*).

(*a*) Raphaël n'a pas donné autant de preuves que Michel-Ange de son habileté dans la Sculpture et dans l'Architecture. On cite cependant quelques ouvrages de lui en Sculpture, et le témoignage de Vasari ne permet pas de douter de ses connaissances dans l'Architecture. Personne n'ignore d'ailleurs que Léon X fit choix de lui pour l'associer à Julien de *Sangallo* et au frère *Giocondo*, dans la direction de la construction de l'église de St Pierre, et qu'il en fut ensuite chargé seul, en l'an 1515.

Raphaël avait appris les principes de l'Architecture sous le Bramante, son parent et son ami, et il en avait continué l'étude dans les monumens anciens. Nous avons la preuve de ce dernier fait dans des dessins exécutés de sa propre main, d'après les monumens mêmes. Winckelmann, dans ses Observations sur l'Architecture des anciens, dit avoir vu au cabinet de Stosch un dessin original fait par lui, du temple antique d'Hercule à *Cora*.

Un savant professeur de géométrie et de physique, de Venise, vient de revendiquer en sa faveur une Lettre adressée à Léon X, et communément attribuée au comte Balthazar Castiglione. Raphaël, dans cette lettre, dit au pape qu'après avoir observé et mesuré avec beaucoup d'exactitude plusieurs monumens d'architecture antique, il a cherché à les apprécier d'après la doctrine des meilleurs auteurs. Il rappelle ce travail dans une de ses lettres au comte Castiglione, et cite particulièrement Vitruve comme l'écrivain de qui il avait reçu le plus de lumières.

L'opinion bien établie de son savoir, et le goût exquis dont il était doué, engagèrent Léon X à le charger d'une vaste et intéressante entreprise : elle consistait à tracer un dessin représentant Rome antique et tous les édifices qui l'embellissaient. Il devait rétablir les plans et la face des monumens, d'après les ruines que le tems en a conservées. Grande idée, digne du prince qui l'avait conçue et de l'homme de génie auquel il en confiait l'exécution, et qui a depuis été remplie par *Pirro-Ligorio*, noble Napolitain, architecte, ingénieur et antiquaire, mais de manière à ne pas nous consoler de la perte du travail que faisait espérer Raphaël.

Le bibliothécaire de Saint-Marc, l'abbé Morelli, inépuisable dans ses curieuses recherches, cite à la note 118 de son ouvrage intitulé, *Notizia d'opere di Disegno*, etc.; *scrita da un Anonimo*, une lettre écrite de Rome, le 11 avril 1520, par un Vénitien à un autre Vénitien, dans laquelle le premier, en déplorant la mort de Raphaël, nous apprend qu'en exécution du projet dont il s'agit, il avait achevé de dessiner le premier quartier de Rome antique et les édifices qu'il renfermait; ils étaient tracés, dit il, avec une telle précision, d'après les préceptes de Vitruve, qu'en les voyant il n'était pas possible de ne pas croire voir Rome elle-même.

Une lettre de Celio Calcagnini, rapportée par l'auteur de l'Histoire de la littérature italienne, tom. VII, part. III, liv. III, chap. 7, édition de Rome 1785, confirme ce témoignage. On y trouve le passage suivant : *Nunc verò opus admirabile et posteritati incredibile exequitur Raphael (nec mihi nunc de Basilica Vaticana cujus architecturæ præfectus est, verba facienda puto), sed ipsam plane urbem in antiquam faciem, atque amplitudinem et symmetriam instauratam magna ex parte ostendit. Nam, et montibus altissimis, et fundamentis profundissimis excavatis, reque ad scriptorum veterum descriptionem et rationem revocata, ita Leonem pontificem, ita omnes Quirites in admirationem evexit, ut quasi cœlitus demissum numen ad æternam urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant.*

Le même écrivain ajoutait, suivant Poleni (*Exercitationes Plinianæ*) : *Raphael, ... facile pictorum omnium princeps...... architectus verò tantæ industriæ, ut ea inveniat ac perficiat quæ solertissima ingenia fieri posse desperaverunt.*

Tels furent les fruits de l'étude particulière que Raphaël avait faite du dessin, ainsi que Michel-Ange.

Il faut toutefois observer que cette réunion de connaissances et leur application aux trois arts que le dessin embrasse ne furent point le partage exclusif de Raphaël et de son illustre concurrent : déja de semblables études avaient honoré plusieurs de leurs prédécesseurs.

Et à cette occasion, pour donner toute l'utilité dont elle est susceptible à une histoire de si longue haleine et semée de tant de détails que celle-ci, il convient de reporter les yeux en arrière, afin de tirer de tout ce qui a précédé une conséquence qui s'imprime vivement dans la mémoire, et d'arriver à un résultat net et précis, qui nous montre dans leur enchaînement les causes et les effets.

Ressouvenons-nous donc que pendant les sept ou huit premiers siècles de la décadence absolue, et jusque vers le XIIe, personne n'était proprement architecte, sculpteur, ou peintre. Un homme était-il connu pour savoir dessiner, on s'adressait à lui pour donner le projet d'une maison ou de tout autre edifice. Il en arrêtait les dimensions, et c'était ensuite un maçon qui bâtissait comme il pouvait.

Des moines desiraient-ils un reliquaire ou une châsse pour leur patron, le dessinateur en donnait la forme à un orfèvre, qui exécutait l'ouvrage. S'il s'agissait d'une figure en pierre pour la façade d'une église ou pour l'ornement d'un tabernacle, il n'y avait point de sculpteur qui s'en occupât; c'était le tailleur de pierres qui en débitant celles de la construction, exécutait la figure.

Il en était de même de ce qu'on appelait alors Peinture. Si c'était sur bois ou sur mur qu'on voulait peindre, celui qui passait pour savoir dessiner traçait les contours plus ou moins noirs d'un crucifix ou d'une madone. S'il fallait, ce qui était beaucoup plus fréquent, orner de figures un livre d'église ou quelque manuscrit, l'auteur ou l'écrivain, laissant quelques pages en blanc, priait le même dessinateur d'y tracer une crèche, une résurrection, des fleurs, dans de grandes lettres sur lesquelles un calligraphe plaçait du bleu, du rouge ou du violet, ou qu'un enlumineur chargeait de couleurs en détrempe, d'or liquide ou appliqué en feuilles. L'Art peu cultivé ressemblait alors aux gens mal aisés qui n'ont qu'un serviteur. Peut-être dirait-on avec vérité qu'il en était de même de toutes les branches de la littérature. Quant à notre objet, la preuve de cette assertion s'est trouvée dans les monumens qui ont rempli l'histoire des trois arts jusqu'au XIIe et au XIIIe siècles, et nous avons encore vu dans le suivant, que lorsqu'ils prirent une direction plus sûre vers l'amélioration, ce fut dans les mains de quelques uns de ces hommes qui ne s'appliquaient qu'au dessin, mais qui surent par des recherches plus intelligentes et une application plus suivie, perfectionner cet instrument, afin de justifier la confiance dont ils se trouvèrent honorés.

Nicolas de Pise et Giotto furent éminemment distingués à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe, par ce précieux talent. L'un détourna ses regards des misérables productions de la Grèce moderne, pour les porter sur les beaux restes de la sculpture antique; l'autre, à qui la nature, car c'est à elle que sont toujours dues nos premières actions de grâces, à qui la nature, dis-je, avait appris à dessiner sur le sable des images de ses moutons, se trouva parfaitement organisé pour sentir la forme des corps, et devint bientôt capable de tracer, avec plus de justesse qu'on ne l'avait encore fait, les contours des figures humaines. Ce talent de dessiner que l'un appliqua plus particulièrement à la Sculpture, et l'autre à la Peinture, eut cependant pour tous deux, auprès du public, le même effet que pour les dessinateurs des siècles des tems les plus barbares : ils furent chargés de travaux dans les trois arts, et ils s'en acquittèrent d'une manière proportionnée aux progrès qu'ils avaient fait faire au dessin.

Nicolas de Pise fut appelé à Naples par l'empereur Frédéric, pour diriger la construction de plusieurs forteresses; et le reste de sa longue vie fut employé tour-à-tour à des ouvrages de sculpture et d'architecture, à Pise, à Florence, à Sienne, à Padoue, à Venise.

Giotto, suivant le témoignage de Vasari, associa la culture de ces deux arts à celle de la Peinture.

Les élèves instruits dans les Écoles qu'avaient établies ces deux maîtres, à Pise et à Florence, continuèrent comme eux l'étude du dessin dans toutes ses branches, et ils trouvèrent les mêmes facilités à professer à la fois plusieurs des trois arts. Tels furent Giovanni et Andrea de Pise, Taddeo Gaddi, Orcagna, et ensuite avec plus de distinction Ghiberti, Brunelleschi, Léon-Baptiste Alberti, les Pollajuoli, le Bramante, Baldassare Verocchio, et enfin Michel-Ange et Raphaël, qui,

Par un anachronisme que sa gratitude pour les faveurs que Léon X accordait aux arts doit lui faire pardonner, il a donné à Léon I[er] les traits de ce pape, dans le tableau d'Attila.

C'est au milieu de ces grands travaux, fondemens de sa gloire, et sur l'invitation de Léon X, dont l'âme sensible et noble avait tant d'analogie avec la sienne, que Raphaël composa une quantité considérable de dessins et de cartons coloriés, sur des sujets de l'ancien et du nouveau Testament, dont les uns furent peints à fresque par ses meilleurs élèves, dans la galerie appelée *les Loges*, qui règne au-dessus du second ordre, dans une des cours du bâtiment du Vatican, en avant des appartemens, et dont les autres ont servi de modèles aux tapisseries que ce même pape fit exécuter en Flandre.

Cette galerie qu'on appelle *les Loges* du Vatican ou *les Loges de Raphaël*, est divisée en un grand nombre d'arcades, ayant chacune une voûte ou petite coupole qui présente quatre compartimens, et dans chaque compartiment se trouve un des tableaux tirés de l'histoire sainte, dont nous voulons parler. Là, on reconnait comment après avoir suivi les enseignemens de l'école du Pérugin dans une imitation naïve de la nature, mettant à profit les leçons de Rome antique, il éleva ses idées, sut donner au dessin plus de correction et de grâce, à l'expression plus de justesse, aux caractères une plus parfaite convenance.

Sur le premier de ces compartimens, au-dessus de la porte d'entrée, le tableau gravé sous le N° 2 de la planche CLXXXVI représente l'Eternel débrouillant le chaos, et tirant l'univers du néant : *ab Jehovah principium.* De ses bras étendus, le Créateur sépare les élémens et leur marque leur place. Son regard dissipe les ténèbres et fait luire le jour : telle est la pensée qu'indique la figure la plus majestueuse, la plus propre à imprimer par son attitude l'idée de la nature divine, que l'Art moderne ait tracée. Cette conception fixe le plus haut degré où soit parvenu Raphaël dans l'idéal du dessin et de l'expression.

Au tems d'Homère, les Grecs auraient cru voir dans cette image sublime Jupiter lui-même, ébranlant l'univers du mouvement de ses sourcils.

Sur un autre côté de la même voûte, entre le ciel et la terre qu'il vient de créer, l'Eternel plane paisiblement, cherchant à répandre de nouveaux bienfaits.

Dans le quatrième tableau, au milieu d'un magnifique paysage, il orne la terre de ses nouveaux habitans; à son geste facile et puissant, les animaux de toutes les espèces reçoivent et savourent la vie autour de lui.

Sous l'arcade suivante, le Créateur présente la première femme à son époux. Encore étonné d'exister, Adam contemple ce don précieux, cette créature attrayante, qui fait partie de lui-même : dans ses formes, il goûte le charme de la beauté, dans son maintien, celui de l'innocence; elle est nue et ne s'en étonne point, car la pudeur n'avait point encore appris à rougir.

Dans une autre composition, la création nouvelle disparaît sous l'amas effrayant des eaux du déluge. Mais bientôt, à la vue du rameau consolateur, les portes de l'arche sainte se sont ouvertes; les animaux en sortent deux à deux. Est-il rien de si touchant que le groupe de la famille de Noé, et l'expression du tendre espoir d'une de ses filles appuyée sur son frère devenu son époux?

Sous la cinquième arcade, la dix-neuvième peinture présente une des scènes les plus intéressantes du premier âge. Isaac, donnant à Jacob sa bénédiction paternelle, semble exercer un acte de souve rainete.

Sous la sixième arcade, Jacob emmène les deux sœurs qu'il a obtenues pour épouses, leurs

guidés par le même sentiment, donnèrent à l'étude du dessin leur première et plus constante application.

Nous avons aussi observé précédemment que les amis des arts, ceux qui en recherchaient alors les productions, se faisaient de leur côté une idée plus étendue des facultés du génie.

Les maîtres nés dans des tems postérieurs, qui cessant de se confier à ce principe général de l'union des trois arts, n'ont plus fait usage du dessin que pour la pratique d'un seul, ont mis dans leurs ouvrages moins de facilité ou de grandiose, mais plus de précision. L'étonnement qu'ont inspiré leurs productions a été moindre; l'admiration pour leurs personnes s'est affaiblie; mais il en a résulté pour l'usage, dans la vie civile, des avantages plus certains.

L'Architecture et la Sculpture ont eu plus de peine à se désunir que la Peinture à se séparer d'elles, attendu que l'une servant d'ornement à l'autre, elles se trouvaient rapprochées naturellement. La peinture, moins dépendante de ses sœurs, a rompu ses liens la première, et l'on a vu combien cette séparation pouvoit être avantageuse, lorsque le Corrège et le Titien, se bornant à la cultiver, l'ont élevée à la perfection par la beauté du coloris

Il serait sans doute fort intéressant de rechercher les effets de cette association chez plusieurs maîtres de l'antiquité, qui ont exercé deux ou même trois arts à la fois; mais faute de pièces de comparaison, il faut nous borner à croire que le degré de mérite où ils parvinrent, fut toujours relatif à leur habileté dans le dessin.

enfans et leurs servantes. Les chameaux sur lesquels ces femmes sont montées, et les nombreux troupeaux qui les environnent, forment au patriarche un riche cortège. Les plans du paysage que traverse la caravane, sont indiqués avec un art infini. La marche des troupeaux se continue au fond d'une campagne immense, et les tournans des montagnes et des vallées, en les faisant successivement reparaître, agrandissent et prolongent l'espace lointain. Si l'on considère combien l'art du paysage était alors peu avancé, on conviendra sans doute que cette partie, seulement accessoire d'une savante composition, aurait suffi pour fonder la gloire de Raphaël dans ce genre secondaire.

L'œil ne trouve rien à desirer dans cette belle composition; mais de quelle admiration l'esprit n'est-il pas encore saisi dans des peintures voisines de celle-la! La jalousie, la haine des frères de Joseph contre lui, la férocité même de quelques uns d'entre eux, ces sentimens et toutes leurs nuances sont rendus avec une vérité qui suppose non seulement la plus grande habileté dans l'exécution, mais encore la connaissance la plus intime des affections du cœur humain; or, Raphaël, trop jeune, ne tenait point cette connaissance de l'étude; il ne pouvait avoir pénétré dans les secrets de la philosophie morale : elle était donc en lui un don naturel; il était conduit à l'idéal de la composition et de l'expression par un tact sûr, par une sorte d'instinct qu'on pourrait dire divin

L'expression est encore plus savante dans la peinture gravée sous le N° 3.

Joseph expliquant un songe à Pharaon est debout, dans une attitude simple, sans autre mouvement que celui d'un homme qui annonce les décrets de la Providence. Son attitude parle si clairement, qu'on croit entendre sa voix. La conviction du prince, l'étonnement des courtisans qui, sans rompre le silence, se communiquent leur pensée, ces sentimens sont rendus avec une telle précision, qu'il semble qu'on assiste soi-même à la scène.

Ce n'est pas non plus une représentation, c'est la chose même qu'on voit sous le N° 1 de cette même planche, dans la composition de Moyse sauvé des eaux.

Dans une belle campagne, sur la rive d'un fleuve qui s'éloigne d'une cité majestueuse, la fille de Pharaon, en se promenant avec ses compagnes, apperçoit un enfant exposé sur les ondes. Elle fait appeler deux femmes que le hasard semble avoir amenées dans cet asile. L'une était la sœur, l'autre la mère de l'enfant. Avec quelle vérité l'artiste a peint leur empressement à le retirer du fleuve! quelle anxiété dans le regard de la mère, avide de savoir s'il est vivant! La compassion de la jeune princesse n'est pas exprimée avec moins de justesse. L'enfant était beau; elle l'adopte, et le nomme *Moyse*. Ses suivantes courbées s'en approchent avec curiosité; elles partagent avec un empressement timide des soins doux pour de jeunes filles, toujours animées du desir d'être mères. Le cœur humain n'offre pas de scène plus naive, et jamais poète, jamais peintre, n'a donné plus de charmes à ses tableaux.

Dans les ouvrages de Raphaël, l'ordonnance est toujours simple, toujours claire, parceque l'idée de la scène se présente à son esprit toujours complète, et qu'elle n'embrasse jamais qu'un seul instant. Son œil et son imagination dirigent de concert sa main obéissante: aussi ce sublime talent imprime-t-il sur ses moindres productions un cachet original, et est-il par-tout le rival de l'antique.

La planche CLXXXVI nous donnera encore d'autres preuves de cette dernière assertion; mais avant de nous y attacher, voyons comment, saisissant tous les caractères, ce grand maître sait à la fois peindre les mœurs des patriarches avec une naïveté digne du texte de la Bible et des premiers âges du monde, et développer toutes les richesses d'une imagination poétique dans des sujets du nouveau Testament, fondement d'une religion nouvelle dans un monde déja vieilli.

Les cartons destinés à servir de modèles aux tapisseries dont Léon X meublait ses appartemens offraient à son talent un champ plus étendu que les voussures étroites des loges. Raphaël profita d'une si heureuse occasion, pour déployer toute la fécondité de son imagination. On dirait qu'il avait prévu que dans la plus belle ville du monde, sous les rayons du soleil le plus brillant, ces tentures devaient offrir chaque année, aux nations assemblees, un intéressant spectacle (*a*).

a) C'est en effet à la Fête-Dieu, au moment où le souverain pontife porte le S' Sacrement, que ces tapisseries, dont la magnificence convient si bien à cette marche triomphale, sont exposées en quelque sorte aux regards de tout l'univers. Le voyageur arrivant sur la place de Saint-

L'adoration des mages étale une magnificence imposante. Tout annonce dans cette composition la pompe de l'Orient; le faste des rois de l'Asie se déploie autour d'une humble cabane. Deux groupes principaux divisent le tableau. Celui de la droite se relève sur un fond riche de détails, et toutes les parties en sont si bien combinées, que l'attention et l'intérêt se portent naturellement sur la Vierge et sur son fils qu'elle offre à l'adoration des trois souverains. Cet hommage n'a rien qui l'étonne: elle connait le secret du Très-Haut.

Il est impossible de concevoir, si l'on n'a vu cet ouvrage, la quantité innombrable de figures, soit d'hommes de tout âge et de tout rang, soit d'animaux, tous dans des poses différentes, et tous dirigés vers le même but, que ce grand peintre y met en action. Cette convenance du style avec le sujet, Raphaël l'unissait à une variété prodigieuse. Riche comme la nature, il semble partager avec elle le pouvoir de se multiplier sans se répéter.

Quelles vives expressions dans les trois pièces de tapisseries qui représentent le massacre des innocens! Ici des mères éplorées emportent leurs enfans. La première qui fuit jette un cri que le mouvement de ses bras semble nous faire entendre. Plus loin, ces femmes luttent contre les bourreaux : la rage les transporte; mais que ce sentiment est différent de la férocité qu'elles s'efforcent de vaincre! La scène est terminée par la figure d'une femme assise, qui pleure son fils; sa douleur est sombre et muette; l'enfant mort est auprès d'elle.

La présentation de l'enfant divin au temple inspire au contraire des idées douces et consolantes. D'un côté se fait remarquer la modeste contenance de la Vierge et de trois femmes qui l'accompagnent; de l'autre l'attention respectueuse des ministres du temple et la joie du grand-prêtre, qui, plein de l'esprit des prophètes, sait que cet enfant est Dieu, et connait d'avance le bienfait qu'il apporte au genre humain.

Raphaël possède l'art d'offrir à la pensée le présent, l'avenir et quelquefois même le passé. C'est ainsi que dans la composition qui représente Jésus-Christ descendant aux enfers, il a placé sur le devant Adam et Eve exprimant au Sauveur leur reconnaissance, et rappelant par ce mouvement la chute du genre humain, ses malheurs, et la rédemption qui en est le remède.

Mais quelle puissance de génie n'a-t-il pas fallu au peintre, pour passer avec un égal succès de ces compositions paisibles à une scène pleine de trouble et d'agitation, et dans laquelle se deploie tout ce que la puissance divine a d'empire sur les mortels!

Un homme coupable marchait à la tête d'une troupe d'autres hommes fiers et audacieux comme lui. Le Dieu qu'ils offensent fait retentir sa voix du sein des nues; le chef l'entend et tombe, *audivit vocem*. L'étonnement, l'épouvante, la honte, donnent dans sa chute, à sa physionomie, un caractère qui ne peut se rendre par des mots. Son coursier s'échappe; saisis de la même frayeur, ses satellites courent vers lui ; tout l'intérêt se concentre sur un même point; toutes les parties unies entre elles, comme un faisceau de rayons, frappent et saisissent l'âme (*a*). C'est ici le triomphe d'une peinture sur un récit, d'un tableau sur la marche successive et lente des paroles, car la lumière arrive à l'œil plus rapidement que le son à l'oreille. Cette composition est gravée sous le N° 4 de la même planche.

Une autre, d'un caractère opposé, ne le cède nullement à celle-là dans le genre de mérite qu'on peut appeler l'éloquence pittoresque. Il ne s'est pas agi d'exprimer un trouble violent, des mouve-

Pierre, dont en ce moment cent mille hommes remplissent à peine l'immensité, obligé d'abord d'élever ses regards vers la coupole, ce colosse qui domine au loin dans les airs, bientôt se porte à droite sous la colonnade. Là, sur les arches du portique, ces tapisseries, fraîches encore, éclatantes d'or et de soie, forment une galerie de tableaux d'une dimension prodigieuse. Quoique frappé d'une multitude de grands objets, le spectateur y trouve un champ propre à agrandir encore ses idées. Les figures y sont généralement d'une taille au-dessus des proportions naturelles.

On en peut voir les compositions dans les belles estampes de Louis Sommeran, graveur français, exécutées à Rome, en 1780.

(*a*) C'est ici un chef-d'œuvre de composition ou plutôt d'expression pittoresque.

La Peinture n'ayant pour se faire entendre que l'image d'un état de choses instantané, est obligée de choisir pour sujet de ses représentations le moment le plus précis et le plus facile à comprendre de l'événement qu'elle veut rappeler. Il faut aussi qu'elle donne à chaque personnage un mouvement tellement juste, que le spectateur croie les surprendre tous avant que leur action particulière soit achevée, on pourrait dire avant que le geste qui l'indique soit terminé. Cette obligation tient à l'essence de l'Art: Raphael s'y est presque toujours conformé, et notamment dans cette occasion, avec un savoir merveilleux.

L'étonnement et la terreur, sentimens propres à tous les personnages, forment encore dans ses ouvrages, suivant leurs différens degrés, l'expression caractéristique de chacun d'eux.

mens extraordinaires : un homme très peu élevé au-dessus de ses auditeurs, par la place que le peintre lui a donnée, paraît à son geste les avoir persuadés. Dans leur contenance variée, nous les voyons tous pénétrés de la vérité de ses paroles. C'est S[t] Paul prêchant aux Aréopagites *le Dieu inconnu.* Quel auditoire à convaincre ! Cependant la puissance de la vérité l'a subjugué. Nous n'en pouvons douter : la peinture exerce ici sur les yeux et sur l'âme la plénitude de son empire.

Toujours fidèle aux convenances, Raphaël rend un hommage éclatant à ce principe, dans la composition que je donne sous le N° 5.

L'apôtre des Gentils et ses compagnons avaient opéré tant de prodiges en faveur des habitans de la Lycaonie, qu'à Lystres, les idolâtres prirent la résolution de leur rendre des honneurs divins, sur la place publique, devant les temples des anciennes divinités. L'autel est préparé ; déja l'encens fume ; les victimes vont recevoir le coup mortel ; un peuple immense les environne ; on n'attend que les personnages merveilleux qui doivent être l'objet de ce nouveau culte. Ils arrivent : Barnabas paraît être Jupiter ; Paul, à cause que c'était lui qui portait la parole, *quoniam erat dux verbi,* est pris pour Mercure. Mais à ce spectacle, tous deux reculent d'horreur. S[t] Paul déchire ses vêtemens : O peuples ! que voulez-vous faire, s'écrie-t-il ! *Viri, quid hæc facitis !* Nous sommes des mortels comme vous. A ce cri, aux témoignages évidens de sa douleur, cette multitude en délire s'arrête : un homme retient le bras du victimaire prêt à frapper ; d'autres écartent le taureau qui déja se trouvait sous la hache. Tous sont saisis d'étonnement et rougissent de honte, car ils étaient chrétiens, et à ce titre ils avaient été guéris de leurs maux : les aveugles voyaient, les paralytiques marchaient ; de sorte que le repentir et la reconnaissance les transportent. Ces sentimens divers s'expriment dans leurs regards et dans leurs gestes avec la promptitude de l'éclair et la vivacité du grand jour. Jamais sur un théâtre plus noble, orné d'une architecture plus magnifique, ne se développa plus majestueusement la pompe de la religion des Gentils. Mais que devient-elle à la voix de S[t] Paul ? L'envoyé du Dieu unique, par la seule expression de son indignation et de sa douleur, a détruit l'enchantement consolidé dans l'antiquité des siècles.

Le grand spectacle de la chute de l'idolâtrie, lié ici avec tant d'intelligence à celui de l'établissement de la religion chrétienne, présente le double intérêt du rapprochement des tems et du triomphe de la foi sur le Paganisme.

Après avoir considéré Raphaël dans les compositions où il représente tantôt les images sublimes de la philosophie, tantôt les mystères du christianisme, voyons-le maintenant, dans son inépuisable fécondité, animer les récits d'une des fables les plus agréables que l'antiquité nous ait transmises. Le sujet de cette fiction n'est pas puisé parmi les effets ordinaires des passions sur le cœur des mortels. Ce n'est point une de ces aventures particulières où l'amour s'est fait un jeu de troubler le repos des autres habitans de l'Olympe. Non, ce dieu n'est pas exempt d'aimer ; quelquefois il se brûle lui-même à son propre flambeau. Ce sont les suites de la passion violente dont il s'est épris pour Psyché, que Raphaël entreprend de rendre sensibles. Il faut donner à cette jeune princesse une beauté si accomplie, que les hommes puissent la croire plus belle que Vénus même. Il faut exprimer dignement la jalousie de cette déesse contre une mortelle qui ose lui disputer l'empire de la beauté, la représenter accablant sa rivale de travaux extraordinaires, de punitions inouies, la poursuivant sur les eaux, sur la terre, dans les enfers.

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée (*a*).

Appaisée enfin par les soumissions de son fils et de l'amante qu'il ne peut cesser d'adorer, Vénus consent à leur bonheur, à condition toutefois, pour sauver son orgueil, qu'il plaira à Jupiter d'élever cette mortelle au rang des divinités. Le père des dieux et des hommes y consent, et Psyché est transportée dans l'Olympe. Ici le pinceau doit étaler tout ce qu'il peut avoir d'éclat et de délicatesse.

(*a*) Si l'on en croit Fulgence, la fable d'Apulée est un emblême des peines qui suivent les passions amoureuses. Raphaël rend ce but philosophique très sensible dans ses compositions pittoresques.

Psyché a bu le nectar, elle est immortelle ; elle épouse l'Amour, et de cette union charmante naît la Volupté, pour qui ces riantes peintures semblent avoir été exécutées. Le génie de Raphaël s'est si habilement approprié le style de ses modèles antiques, d'Apulée, de Sapho, d'Apelle, de Zeuxis, qu'on croit les voir ou les entendre eux-mêmes. C'est Raphaël que ces poëtes et ces peintres auraient imité, s'ils eussent vécu après lui.

Considérez les mouvemens de Psyché, lorsqu'elle s'approche de la montagne déserte pour obéir à l'oracle. Le roi son père la conduit ; le peuple l'accompagne ; mais malgré le nombre des personnages, c'est elle qui la première appelle les regards. Son attitude simple et touchante répand sur l'ensemble de la composition un intérêt mélancolique. Le sujet est pleinement rendu. Il ne l'est pas moins heureusement, lorsque Psyché est représentée dans un palais, servie à table par des génies bienfaisans, scène que reproduit le N° 13 de la planche CLXXXVI. De mélodieux concerts s'unissent pour la charmer au doux langage de son amant invisible. Sa tête, sans manière dans le dessin, sans affectation dans l'attitude, se penche avec une grâce inexprimable du côté d'où vient le son qui la ravit. Elle écoute, comme on écoute quelqu'un qu'on ne voit pas, ou qui a cessé de parler, mais que l'on croit encore entendre (*a*). Les costumes anciens sont religieusement suivis dans tous ces dessins, et particulièrement dans ceux que je viens de décrire : tout y respire le parfum de l'antiquité. Dans celui que je donne sous le N° 8, représentant Psyché à sa toilette, deux femmes debout près de la jeune amante du fils de Vénus retiennent les draperies qu'elle abandonne, soutiennent ses beaux bras, tressent ses longs cheveux, et forment avec elle le groupe le plus heureusement disposé.

Les dieux sans doute ont vu souvent Vénus et les Grâces auprès d'elle ; mais Raphaël, où les a-t-il vues, dirait l'Anthologie grecque ?

Trois figures seulement remplissent la composition du N° 9. On y voit Psyché écoutant ses sœurs qui la trompent sans pitié. Sa bonne foi et leur perfidie se peignent dans le maintien de chacune d'elles d'une manière parlante.

Parmi les dessins où il avait représenté cette histoire de Psyché, et que les plus habiles graveurs de son tems ont reproduits dans trente-deux ou trente-huit petites planches fort connues (*b*), Raphaël choisit quelques uns des plus intéressans, pour l'ornement du palais appelé aujourd'hui *la Farnésine*, lequel appartenait alors à Augustin Chigi, riche citoyen d'une ville long-tems rivale de Florence, et rival lui-même des Médicis, par sa magnificence et sa passion pour les beaux-arts.

Un grand portique de ce palais, composé de plusieurs arcades, est consacré tout entier à la gloire de l'Amour, à la représentation de ses attributs, de ses victoires sur les mortels et sur les dieux eux-mêmes : ses trophées couvrent les murs et les voûtes de l'édifice.

Dans la partie principale est peint, d'un côté, le conseil des dieux ; de l'autre, le banquet céleste, où tout l'Olympe se trouve réuni pour celébrer les noces de Cupidon et de Psyché. Chaque divinité est caractérisée avec le soin le plus fidèle et le plus ingénieux (*c*). Des paroles ne peuvent rendre le charme que Raphaël a répandu dans les ornemens des angles et des panneaux qui accompagnent les deux grandes compositions principales.

Les attitudes des trois Grâces qui en font partie et qui forment le groupe gravé ici sous le N° 11, sont variées et balancées si agréablement, qu'on croirait cette disposition un effet naturel du rapprochement volontaire de ces divinités.

(*a*) Ce que Raphaël nous fait voir dans un charmant dessin, Milton l'a exprimé dans de beaux vers, au commencement de son VIII[e] chant. Il dit que l'ange avait cessé de parler, lorsque Adam croyait encore l'entendre :

The Angel ended, and in Adam's ear
So charming left his voice, that he a while
Thought him still speaking, still stood fix'd to hear.

(*b*) Parmi les monumens de l'Art, dont les désastres de la révolution française ont fait craindre la perte, et dont la conservation est due aux soins de M. Le Noir, directeur du Musée des monumens français, on trouve vingt-deux tableaux peints sur verre, d'après les dessins de l'histoire de Psyché, par Raphael. Ces vitraux ornaient autrefois le château d'Ecouen.

(*c*) *Tunc poculum nectaris, quod vinum Deorum est, Jovi quidem suus pocillator ille rusticus puer, cæteris verò Liber ministrabat. Vulcanus cœnam coquebat. Horæ rosis et cæteris floribus purpurabant omnia. Gratiæ spargebant balsama. Musæ quoque canora personabant. Apollo cantavit ad cytharam.* Voila ce que dit agréablement Apulée, et ce que Raphaël a peint avec encore plus de charmes.

Serait-ce les Grâces elles-mêmes qui auraient composé le groupe du N° 12, où Jupiter est peint caressant Cupidon? on est prêt à le croire : *Græca res est.* Jupiter et le fils de Vénus sont dessinés comme Anacréon les aurait chantés.

Dans ces différentes fresques, les contours les plus élégans, et les plus belles chairs, sont rendus avec une telle fraîcheur de teintes et un tel empâtement, qu'elles peuvent le disputer à cet égard aux peintures à l'huile les plus moelleuses.

Le pinceau de Raphaël, quand celui-ci le confie à ses élèves, sans en excepter Jules Romain, est loin de la perfection ou il s'élève quand il le dirige lui-même: c'est la lance d'Achille entre les mains d'Hector.

Un mérite éminent de ce grand peintre dans les compositions tirées de la fable de Psyché, mérite indépendant de l'exécution, consiste dans la parfaite conformité des images avec celles de la Mythologie. Ses inventions ne le cèdent en rien aux brillans récits d'Apulée et de notre La Fontaine.

Il a suivi ces auteurs presque à la lettre, comme ferait une poétique traduction, dans la promenade de Vénus sur les eaux, un des plus beaux dessins de cette suite historique (*a*).

Plus riche encore et non moins variée, non moins poétique, est la marche triomphale de Galathée sur l'Océan; composition due à son génie, et exécutée en partie par ses élèves, qu'on voit à la Farnésine, et que je donne sous le N° 10.

Galathée est debout, sur une coquille où sont attelés des dauphins que guide un amour, *parvulus auriga.* D'une main elle tient les rênes, et en même tems, avec une grâce infinie, elle tourne ses regards vers ses sœurs. Au-dessus de sa tête, des amours qui remplissent les airs, blessent de leurs traits ces jeunes divinités des eaux, et elles deviennent la proie des demi-dieux marins.

Cette peinture abonde en idées riantes. Les groupes semblent se mouvoir comme l'air et l'onde, théâtre de leurs jeux. S'il n'est pas possible d'accorder a Raphaël, en ce qui concerne la belle figure de Galathée, qu'il y ait fait usage du beau idéal, principe de l'art antique, on ne peut nier qu'il ne fût occupé des études propres à l'y conduire. Il eut même incontestablement la connaissance de ce beau parfait, car on ne regrette pas ce qu'on ne connaît point, et nous trouvons ses regrets sur la difficulté d'y parvenir, consignés dans la lettre qu'il a écrite à ce sujet à son ami le comte Castiglione (*b*).

Cette planche, où se trouvent réunies les principales productions historiques et mythologiques de Raphaël, est terminée par des figures emblématiques.

Ce sont la Theologie, la Philosophie contemplative, la Justice et la Poésie, peintes sur des champs de forme ronde, dans la salle du Vatican où se voit l'Ecole d'Athenes.

Au milieu de ces inventions morales, j'ai placé le portrait de leur auteur. L'ingénuité, la grâce, la noblesse, imprimées dans ses traits, promettaient et manifestaient en quelque sorte les hautes qualités qui ont illustré ce beau génie.

Pl. CXCV
Arabesques composés par Raphael, d'après des arabesques antiques
XVI[e] siècle.

Sur la planche CXCV, nous voyons Raphaël se délasser en crayonnant les arabesques dont il a revêtu les pilastres des *Loges*. Quelques unes de ces compositions, il faut l'avouer, s'accordent assez mal avec les histoires sacrées peintes dans les voûtes de ces galeries, et pèchent contre cette convenance à laquelle il s'est montré par-tout ailleurs si fidèlement attaché. Mais on voit clairement la cause de cette licence dans le goût du siècle et dans les habitudes de la cour de Léon X. Les

(*a*) *Ut poesis pictura.*
« Un oiseau aquatique, fidèle à la déesse née de l'onde, vient l'avertir de la blessure de son fils; les dauphins de leurs dos arrondis « forment son char, les Néréides son cortège; un Triton appelle au « bruit de sa conque les autres habitans de la mer, et Neptune lui-« même ordonne aux flots un calme complaisant. A tant de soins, Zéphire unissant les siens, soutient au-dessus de Vénus, pour la garantir des ardeurs du soleil, un voile aussi léger que lui. » Apulée.

(*b*) *Per depingere*, lui dit-il, au sujet de cette figure de Galathée, *per depingere una bella, mi bisognaria vedere più belle, e che V. S. si ritrovasse meco à fare scelta del meglio*

Il n'est pas possible de donner une définition plus juste du beau idéal. On sait aussi que Raphael avait coutume de dire que le peintre doit souvent rendre les objets non comme la nature les a faits, mais comme elle devrait les faire.

Plusieurs causes avaient contribué à élever ses idées et son style. Ses lectures et ses entretiens avec les poetes et les littérateurs de son tems produisaient le même effet sur son esprit, que la vue des productions de l'Art antique.

mœurs publiques et celles de ce pape lui-même étaient si corrompues, que les peintres, comme les poëtes, se permettaient sans difficulté, et l'on pourrait presque dire, de bonne foi, le mélange du profane avec le sacré, et celui des images les plus libres avec les sujets les plus graves.

L'exemple de Raphaël mit les arabesques en honneur, et Jean de Udine, son élève, qu'il avait chargé de l'exécution de ceux du Vatican, s'y étant fait une grande réputation, fut particulièrement recherché pour embellir différens palais de ce genre d'ornemens.

Pl. CXCVI
Arabesques composés et exécutés par Jean de Udine, disciple de Raphaël
XVIe siecle

La planche CXCVI représente quelques uns de ces jeux d'une imagination riante.

Que ne puis-je, en les exposant sous les yeux du lecteur, espérer qu'il se forme une idée du plaisir qu'il éprouverait s'il voyait les originaux!

Tour-à-tour pompeux ou simples, toujours élégans et nobles, quelquefois voluptueux, ils renferment mille objets divers, retracent une multitude de faits, rappellent tous les climats, mettent à contribution l'univers entier, et offrent à un esprit cultivé des sources d'intérêt de tous les genres.

Ce fut dans les intervalles des grands travaux auxquels Raphaël se livra pendant les douze ou treize années de son séjour à Rome, qu'il exécuta les tableaux de chevalet et les dessins répandus dans différentes collections de l'Europe, que Marc-Antoine a fait généralement connaitre par ses excellentes gravures.

Dans la plupart de ces compositions, Raphaël a suivi le goût du siècle à la fin duquel il était né. Il y a représenté des Vierges, des saintes Familles, des dépositions de croix. Mais, affranchi d'un système d'imitation qui, inspiré d'abord par un sentiment religieux, avait conduit à une manière froide et monotone, il sut rendre tous ses sujets intéressans. La Vierge, sous son crayon, touche les cœurs par sa modestie et son humilité; mais elle associe à ces vertus toute la dignité d'une mortelle devenue la mère de Dieu. Elle est belle, et sa beauté n'est point celle de Vénus. Est-elle au pied de la croix avec St Jean, sa douleur profonde a d'autres caractères que celle du disciple bien-aimé.

A quelle sublimité, quant à l'invention, à quelle énergie, quant à l'expression des affections de l'âme, ne s'est-il pas élevé dans le tableau connu sous le titre de *Spasimo*, que l'on conserve à Madrid (*a*)?

Quand il a peint ce St Michel, dont la possession honore la France depuis François Ier, plus certain encore que ne le fut le savant auteur de l'Apollon de Belvédère, que pour terrasser un monstre des enfers, il suffit à un être divin d'un vouloir, il n'a rendu l'attitude de l'Archange menaçante qu'autant qu'il le fallait pour ne laisser aucun doute sur sa victoire. Aucun effort ne nuit à la grâce que ce guerrier céleste allie à sa fierté. Le dédain est sur ses lèvres, et son regard est tranquille. A peine il effleure le sol enflammé où son approche seule a déja précipité son rival. Celui-ci, l'œil en feu, exprimant sa rage par tous ses mouvemens, repliant sur lui-même ses membres hideux, semble écrasé sous les coups de la foudre (*b*).

(*a*) Ce tableau représente Jésus-Christ portant sa croix, suivi des bourreaux et rencontrant sa mère.

Un grand maître en a donné une description aussi belle qu'instructive (*).

C'est sur-tout dans cet ouvrage que se fait remarquer cette perfection du dessin, sans laquelle on ne peut arriver à une expression juste. On y admire particulièrement le talent d'établir entre le caractère de chaque figure, son action et les formes de ses membres, une convenance parfaite. Ce mérite est porté au plus haut degré, dans la figure du Christ, dans celles des saintes Femmes, ainsi que dans celles des hommes cruels chargés de l'exécution; et nulle part l'énergie du style n'altère ni la douceur de l'expression, ni la beauté, ni la majesté des formes, nécessaires dans un pareil sujet.

En faisant la description de ce tableau dans son examen des principales peintures du palais royal de Madrid, le juge le plus savant mais aussi le plus sévère des talens et des ouvrages de Raphael, et qui lui refusait quelquefois la connaissance du beau idéal familier aux anciens, Mengs, paraît avouer qu'il s'y est élevé dans cette occasion. Il pense qu'en donnant à la tête du Christ un caractère tel que celui que les Grecs lui auraient attribué s'ils eussent voulu le composer de celui de Jupiter et de celui d'Apollon, il a su y joindre l'expression d'une souffrance mortelle. D'après cet exemple et plusieurs autres, on peut affirmer que Raphael n'était pas loin de la perfection des Ecoles antiques, quant au beau idéal, et sur-tout quant à l'alliance de ce beau avec l'expression. Je pourrais citer encore à ce sujet les têtes vénérables de ses patriarches et celles de ses apôtres; on y trouve, au milieu d'une admirable variété de formes, dans les unes l'expression d'une foi pour ainsi dire innée, naturelle à des hommes voisins de la création, dans les autres, celle d'une foi naive, inspirée par les prédications du Sauveur.

(*) L'auteur veut parler de Mengs; *Lettre à D. Ant. Ponz*; tom. II de ses œuvres, pag. 76 et suiv. On peut voir les principales têtes de ce tableau, gravées d'après des calques, dans la collection de cinq tableaux de Raphaël appartenant à S. M. le roi d'Espagne, publiée à Paris, par M. Bonnemaison, en 1818 (*Note des éditeurs*)

(*b*) Peut-être un grand poete n'a-t-il si bien décrit la fureur de Satan, et le sentiment de vengeance dont il ne cesse d'être animé, qu'en se

Nous avons remarqué dans le cours de cette histoire, que les Ecoles de Léonard de Vinci et de Masaccio, et celle même de Giotto, avaient mérité les éloges qu'on doit à la naïve imitation de la simple nature.

Ce fut en introduisant dans leurs tableaux un grand nombre de portraits, qu'ils s'élevèrent à ce degré de mérite. Raphaël a produit encore une grande amélioration dans l'Art par le même moyen. Il a enseigné comment, en peignant le portrait d'un homme célèbre à cause de quelque talent ou de quelque qualité singulière, on doit imprimer sur sa figure l'empreinte de ce talent ou de cette qualité originale. Il rendait sensibles dans leurs traits l'habitude de l'âme de ses modèles, la tournure de leur esprit, et jusqu'au genre de leurs occupations journalières : art difficile, fruit d'une attention philosophique, et par lequel s'élevant au-dessus du matériel d'une tête ou d'une figure entière, le peintre de portraits se place au rang du peintre d'histoire.

Peint avec ce rare talent, le portrait du terrible Jules II, suivant le témoignage de Vasari, *era tanto vivo... che faceva temere.* Ceux de Léon X et des cardinaux de Médicis et Farnèze, sont aussi d'une vérité qui fait illusion.

C'est avec la même fidélité que ce grand maître reproduit des attraits piquans, dans le portrait de sa maîtresse, modèle fréquent de ses esquisses, et une beauté imposante, dans celui de la reine de Suède, Jeanne d'Arragon, dont le cardinal Hyppolite de Médicis fit présent à François I[er], à ce prince qui fut une fois, dit l'histoire, l'amant indiscret d'une reine, et toute sa vie l'admirateur passionné des beautés de la nature et de l'Art.

Le coloris que Raphaël employa dans la plupart de ses portraits, et particulièrement dans le sien propre que l'on conserve à Florence, au palais *Altoviti*, atteste qu'il connaissait toutes les ressources de la peinture à l'huile, et qu'il les mettait en œuvre quand il le voulait: Mengs en a fait l'observation.

Son pinceau, plus varié que celui de ses prédécesseurs, s'élevant à des sujets de tous les genres, traitait avec un égal succès les faits héroïques de l'histoire et les traits riants de la mythologie. L'enlèvement d'Europe, celui d'Hélène, le jugement de Pâris, le sacrifice d'Iphigénie, ne l'honorent pas moins que ses autres productions.

Ses images, toujours aimables, jamais indécentes, ne prêtent aux Bacchantes et à leurs orgies que la volupté des Grâces. Alexandre l'eût récompensé, comme il sut récompenser Apelle, s'il eût vu Roxelane parée de tous les attraits de la modestie, telle qu'il l'a représentée dans la composition qu'on nomme les Noces ou le Couronnement.

Le tumulte des batailles, le choc des armées, les mâles et terribles expressions des combattans, ne furent point étrangères à son talent. Il peint la fureur des guerriers avec énergie, leur mort avec une effrayante vérité.

Il faut cependant avouer que c'est dans notre histoire sacrée qu'il a puisé le sujet du tableau dans lequel il a porté plus loin encore la partie sublime de l'expression, tableau qui mit le sceau à sa réputation, et marqua le terme, hélas! trop court de sa vie (*a*).

rappelant ce beau tableau. Il l'avait admiré en France dans un des voyages par lesquels il enrichissait son imagination ardente, comme faisait Homère dont il éprouva le sort

Milton dit du démon terrassé (liv. I, v. 600)

. . . . But his face
Deep scars of thunder had intrench'd, and care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless courage, and considerate pride
Waiting revenge.

Serait-ce pareillement après avoir contemplé, à Bologne, le beau tableau de S[te] Cécile, qu'un autre poete célèbre de la même nation a si bien exprimé le pouvoir de la musique par ces vers ingénieux

. . . . Divine Cecilia came
Inventress of the vocal frame,
The sweet enthusiast, from her sacred store,
Enlarg'd the former narrow bounds,
And added length to solemn sounds,
With nature's mother-wit, and arts un (known before).
. . . .
She drew an angel down.

Vasari dit que la sainte est *tutta data in preda all' armonia.*

Son regard est dans les cieux, elle y a élevé les accens que le concert des anges vient accompagner ; on croit l'entendre

(*a*) Les regrets de l'univers sur cette mort prématurée, exprimés au moment où elle arriva, et tous les jours renouvelés, ces regrets sont trop connus, pour que nous devions en rappeler les circonstances Nous ne nous permettrons qu'une seule citation, qui ne sera pas sans intérêt. Elle est prise d'une lettre rapportée par l'abbé Morelli, à la suite d'un ouvrage intitulé *Notizie delle opere di dissegno*, etc., *da un anonimo*, pag. 210.

Cette lettre, écrite peu de jours après la mort de Raphael, contient ces mots :

« Il venerdì santo, di notte, venendo il sabato, a hore 3, morse il

On le cite ordinairement sous le titre de *la Transfiguration du Sauveur*. Il est gravé sur la planche CCIII. Parmi les beautés dont il étincelle, je ne citerai que celles qui peuvent servir de réponse à des critiques répétées souvent sur l'unité de la composition et celle du clair-obscur. Il semble, dit-on, qu'il y ait deux actions divisées par la distribution des figures, par la disposition du site, et même par la différence de la couleur.

Mais si en approchant de ce tableau on s'en rapporte au jugement de l'œil, ainsi qu'on doit le faire devant les productions d'un art qui ne parle à l'esprit que par le sens de la vue, l'idée complète d'un grand événement saisit l'âme, qui en est vivement émue : c'est là l'impression première que produit l'ensemble de la composition.

Vers le milieu de la partie inférieure, est une femme dans une attitude touchante, entourée d'hommes qui en levant les bras par l'effet d'une forte agitation, dirigent la vue et entraînent l'attention du spectateur sur la partie supérieure. Là s'élève dans les airs une figure majestueuse, qui perce la nue, dans un foyer de lumière éclatant et immense. Les rayons qui découlent de cette hauteur céleste, portent leur éclat et sur les devants et sur un paysage qui fait le fond du tableau. L'ombre bien menagée d'un monticule placé entre ces deux sites, loin de les désunir, en forme la liaison, en adoucissant le passage des lumières de l'un à celles de l'autre, et les deux parties principales composent ainsi un seul tout parfaitement lié, et par la disposition des objets, et par la concordance des couleurs.

Qu'on se rende compte de l'émotion qu'on éprouve, qu'on s'applique à reconnaître l'esprit de la composition, on reconnaîtra que Raphaël pouvait en effet, sans choquer la vraisemblance, réunir les deux circonstances de la transfiguration du Sauveur et de la guérison du Démoniaque. Quoi de plus digne d'un être divin, quoi de plus conforme à sa nature, que d'ajouter au spectacle de sa gloire celui d'un nouveau bienfait, et d'appeler en ce moment à ses pieds les besoins et l'espoir des mortels? C'est là ce que Raphaël a opéré. Et de quels traits sublimes n'a-t-il pas enrichi l'acte du Sauveur? Avec quel empressement les apôtres s'en occupent! Qu'on les regarde tous : *Ce n'est pas à nous*, disent-ils à la famille désolée du Démoniaque, *ce n'est pas à nous qu'il faut vous adresser; c'est à celui qui s'élève dans les nues*. Leurs gestes en même tems se dirigent vers leur maître. Là est l'objet dominant; l'artiste, en appelant notre attention vers ce point central, a satisfait aux règles d'une bonne composition, et son ouvrage renferme réellement le double mérite de la clarté et de l'unité (*a*).

Si nous examinons les détails, avec quelle vivacité d'expression est peinte la foi des apôtres! Leurs têtes, presque toutes présentées de face, nous saisissent par la puissance du relief. Eh, comme les traits en sont mâles et énergiques! Celles des Platon, des Solon, et des autres sages de l'antiquité, n'offrent rien de plus vénérable. La touche particulière qui distingue chacune d'elles, est par-tout aussi facile que vigoureuse.

L'auteur de cet admirable tableau se montre également habile dans la couleur locale et dans le clair-obscur. De grandes masses de lumière éclatent sur les parties éminentes, et la justesse avec laquelle ces tons clairs se dégradent dans l'éloignement, tourne au profit de l'expression générale, but principal que le talent s'est proposé.

« gentilissimo et excellentissimo pictore Raphaelo da Urbino, con universale dolore de tutti et maximamento delli docti...... Il pontefice « istesso ne ha avuto ismisurato dolore, et nelli XV giorni che e stato « infermo ha mandato a visitarlo et confortarlo ben sei fiate. Pensate « che di bbiane havere fatto gli altri. Et perchè il palazzo del pontefice « quatti giorni ha minazato ruina, talmente che Sua Santita se ne è ito « a stare nelle stanze de monsignor de Cibo, sono di quelli che dicono « che non il peso delli portici sopra posti è stato di questo cagione, ma « per fare prodigio che il suo ornatore havea a mancare. Et in vero è « mancato uno excellente suo pare, et del cui mancare ogni gentil spirito si debba dolore, et ramaricare non solamente con semplice et « temporanee voci, ma ancora con accurate et perpetue composizioni, « come, se non m'inganno, gia preparano di fare questi compositori « largamente. Dicessi che ha lassato ducati 16 millia, tra quali 5000 « in contanti da essere distribuiti per la maggior parte à sui amici et « servitori; et la caza che gia fù da Bramante, che egli comprò per ducati 3000, ha lassata al cardinal de *S. Maria in Portico*. Li è stato « sepolto alla Rotonda, ove fù portato honoratamente. L'anima sua indubitatamente sarà ita a contemplare quelle celesti fabbriche che « non patiscono oppositione alcuna. Ma la memoria et il nome restera « qua giù in terra, et nelle opere sue, et nelle menti degli huomini da « bene longamente, etc. »

(*a*) « L'unité que doit avoir une imitation poétique ne consiste qu'à « composer un tout artificiel de parties qui soient d'accord entre elles, « et qui aident directement et sensiblement à une fin commune. » Cette définition de l'unité poétique, donnée par Le Batteux, mon maître, dans la première de ses remarques sur la Poétique d'Horace, peut s'appliquer pareillement à l'unité pittoresque.

Les draperies légères, on pourrait dire aériennes dans les figures du plan supérieur, sont par-tout remarquables par la variété, le choix et le bel ordre des plis.

On peut observer aussi que toutes les figures sont disposées de manière qu'aucune n'en dérobe une autre à la vue. Mais comment admirer assez la correction du dessin? Il faut l'étudier dans les pieds et les mains, et particulièrement dans les parties saillantes et dans les raccourcis hardis de la figure de S[t] Pierre, dont le geste se porte en avant, vers la famille qui venait l'implorer. Et l'ensemble de ce groupe, qu'il est attendrissant! Qui n'est ému en voyant les soins inquiets du père, les mouvemens irréguliers du malheureux enfant devenu la proie d'un mal surnaturel, expression nouvelle pour l'Art, et l'inquiétude, la douleur, le desir impatient de la mère, qui dans une attitude aisée, noble, imposante, ne demande pas, commande la guérison de son fils, car le cri d'une mère est un ordre de la nature!

Peinture vraiment prodigieuse! L'ensemble en est sublime, et chaque partie est un chef-d'œuvre accompli (*a*).

Pour achever de fixer les idées sur cette époque décisive du renouvellement de la Peinture, et pour montrer que l'honneur de cette importante amélioration n'appartient réellement qu'aux deux grands personnages qui tenaient alors le premier rang dans les arts, et que peut-être même elle est due exclusivement à Raphaël, nous allons parcourir quatre planches renfermant des ouvrages des maîtres les plus renommés entre ses contemporains, soit qu'ils l'aient précédé de quelques années, ou qu'ils soient nés après lui. Il sera facile de voir qu'aucun d'eux n'est parvenu à la même élevation.

Pl. CXCVII
Peinture à fresque, de Bernardin Pinturicchio, condisciple de Raphaël.
Fin du XV[e] siècle.

La planche CXCVII est gravée d'après une fresque de Bernardin Pinturicchio, de Pérouse.

On reconnaît dans cette peinture que Pinturicchio possédait le talent si familier à Raphaël, de rendre la nature avec simplicité. Mais quoiqu'il fût plus âgé que lui de trente ans, et formé pareillement à l'Ecole du Pérugin, il n'eut point l'art de joindre à cette naïveté les grâces touchantes dont Raphaël anime ses figures

Pl. LXCVIII et CXCIX.
Peintures à l'huile, sur bois, de Louis Mazzolini, de Ferrare.
Commencement du XVI[e] siecle.

Les planches CXCVIII et CXCIX offrent l'ensemble et les détails d'un tableau peint en 1521, par Louis Mazzolini, de Ferrare, dont les ouvrages sont peu connus, raison pour laquelle je l'ai préféré, ainsi que Pinturicchio, à beaucoup d'autres maîtres.

Si l'on considère attentivement soit l'ensemble, soit les détails de cette composition, on sera convaincu que ce peintre, contemporain des deux grands modèles de l'Art, quoique très inférieur en mérite à l'un et à l'autre, a incliné vers l'imitation du style de Michel-Ange. Ayant a peindre une scène aussi tumultueuse que le passage de la mer Rouge par les Israélites en présence des Egyptiens

(*a*) Sans me flatter d'avoir défendu Raphaël avec succès sur la duplicité d'action que les partisans sévères de l'unité lui reprochent, je tenterai de le justifier encore du double anachronisme dont on l'accuse pour avoir fait trouver ensemble Jésus-Christ, Moïse, Elie, S[t] Etienne et S[t] Laurent. On croit que cette réunion est un effet de l'aveugle obéissance avec laquelle les anciens maîtres cédaient au desir des personnes qui les employaient, d'introduire dans un sujet quelconque les patrons et les protecteurs des églises où leurs tableaux devaient être placés. Mais ce motif ne saurait être admis dans cette occasion, car le cardinal de la famille de Médicis, qui demanda ce tableau à Raphaël pour en faire hommage à François I[er], ne s'appelait ni Etienne, ni Laurent; il s'appelait Jules.

Raphaël s'étant proposé de peindre le moment où Dieu le père, *magnifie* son fils bien-aimé aux yeux des hommes, a cru devoir rendre témoins de la gloire du Christ tous les personnages qu'elle pouvait le plus intéresser dans le passé, le présent et l'avenir, et à cet effet il a représenté auprès de l'Homme-Dieu, au moment de la transfiguration, des serviteurs fideles de l'ancien et du nouveau Testament: on y voit le fondateur de la première loi, un des prophètes qui annoncèrent la nouvelle, et un des premiers martyrs qui l'ont confessée au prix de leur sang. Et dans quel moment l'artiste, animé lui-même d'un esprit divin, paraît-il croire que Dieu présente à la terre ce sublime spectacle? dans celui où des mortels malheureux implorent avec succès la bienfaisance du Christ, son plus noble attribut

C'est ainsi, comme nous l'avons déja observé, que lorsque Raphael, dans une des grandes peintures des salles du Vatican, veut représenter le sacrement où éclate le plus solennellement la foi catholique, fidèle à cette théologie qui, les pieds sur la terre, cache sa tête dans les cieux, il fait descendre des divines hauteurs la Trinité mystérieuse, accompagnée de toute la hiérarchie céleste, pour la rendre présente aux explications que donnent des saints et des docteurs dans la région terrestre. Cette pensée exigeait que le plan fût divisé en deux grandes parties; mais la composition ne présente pour cela ni deux faits, ni deux instans.

C'est encore dans le même esprit qu'il donne les traits d'un pape régnant et ceux de divers personnages illustres de son tems à des philosophes, à des poetes, à des princes illustres de l'antiquité, dans des compositions où ils sont censés prendre part à des événemens éloignés de leur siecle Loin de voir dans ces libertés des anachronismes et des inconvenances, il faut y reconnaître l'action du génie qui agrandit la sphère des arts. Si enfin Raphaël avait abusé en cela de la faculté accordée aux peintres et aux poetes de tout oser, il faudrait encore avouer qu'il serait digne de servir de modele, du moins dans la manière dont il s'est affranchi de la règle

submergés, il s'est efforcé de rendre la variété des incidens, le contraste de la joie des uns avec le désespoir des autres. Mais c'est à Michel-Ange qu'il était réservé d'exprimer bientôt après ces sentimens avec une admirable énergie dans sa peinture du jugement dernier (*a*).

La planche CC, où sont gravés des ouvrages de différens maîtres du XV[e] siècle et du commencement du XVI[e], est pareillement, par la comparaison qu'elle facilite, un monument élevé à la gloire de Michel-Ange et de Raphaël.

Pl. CC. Ouvrages de maîtres prédécesseurs, contemporains, ou successeurs de Raphael. XV[e] et XVI[e] siècles.

Le N° 1 nous montre le tableau de la purification, de *Bartolomeo* ou *Baccio della Porta*, surnommé *Il Frate*. La manière de peindre de ce maître, et notamment l'empâtement qu'il donnait à ses couleurs, offrirent à Raphaël un exemple dont il sut profiter. Mais Bartolomeo, en donnant aux contours un relief excessif, devenait quelquefois pesant; on remarque aussi, quoiqu'il dessine les têtes avec assez de fermeté, qu'il laisse desirer de la noblesse dans le caractère des personnages et dans l'ordonnance: Raphaël évita ces défauts.

En général, la dignité du style, mérite qui dépend et de l'élévation de l'âme et de la science du dessin, se fait regretter dans les compositions qui forment cette planche, où ne s'y laisse voir que faiblement. On ne rencontre pas même cette qualité précieuse dans le N° 2, tableau très remarquable d'ailleurs par les détails, et qui appartient à André del Sarto, sinon le plus savant, du moins le plus agréable de tous les peintres de l'Ecole de Florence. C'est toujours à Raphaël qu'il faut revenir; c'est lui qui possède au suprême degré cette qualité distinctive.

Le N° 3 ne se place pas non plus au premier rang, quoique plusieurs parties y soient rendues avec une sorte de fierté convenable au fait historique qu'il représente. Il est de Dominique Beccafumi. Le sujet est la réconciliation des censeurs, M. Lépidus et F. Flaccus. Ce n'est pas là le grandiose du pinceau de Michel-Ange.

Le N° 4, plus admiré à cause des charmes du coloris, tient encore trop de l'ancienne manière de composer. Il n'offre rien du perfectionnement que cette partie principale dut à Raphaël. Cependant Jean-Antoine Razzi, qui en est l'auteur, né avant lui, a été témoin de ses succès, et lui a survécu de plus de trente ans.

Jules Romain, dans le N° 5, donne des preuves de la connaissance qu'il avait de la mythologie et des costumes antiques; mais il y demeure bien loin de la grâce et de l'élégance dont son maître lui avait offert des modèles dans des sujets de la même nature.

Les deux figures du N° 6, prises dans les peintures qui couvrent la voûte de la chapelle Sixtine, nous montrent, comme beaucoup d'autres inventions de Michel-Ange, jusqu'à quel point, en s'abandonnant à la chaleur de son imagination, ce maître s'éloignait par des poses extraordinaires, de l'ingénieuse modération dont Raphaël ne se départit jamais.

Le dernier tableau de cette planche est de Vasari. Il représente Ananias rendant la vue à S[t] Paul. On y reconnait qu'ayant à choisir entre les deux illustres contemporains qui pouvaient guider sa jeunesse, Vasari préféra le style robuste de Michel-Ange à la grâce de Raphaël, sans atteindre à la majesté de l'auteur du jugement dernier.

Ainsi, cet état de perfection où la nature et l'étude conduisirent Michel-Ange et sur-tout Raphaël, quant à l'invention et au dessin, n'a été qu'un point, une ligne, où, soit avant, soit après eux, aucun de leurs rivaux n'a su parvenir.

Nous verrons bientôt qu'il en a été de même, quant au coloris et au clair-obscur, à l'égard des deux artistes qui ont eu en partage ces rares qualités.

Mais avant de nous entretenir de ces deux parties de l'Art, qui ne brillent éminemment que vers

(*a*) Il est nécessaire de faire observer que le tableau dont il s'agit ici portant la date de 1521, et que Mazzolini étant mort vers 1530, âgé de 49 ans, ce peintre n'a pu voir la fresque du jugement dernier, commencée par Michel-Ange, en 1434, et terminée seulement en 1541. Les seuls ouvrages de ce grand maître que Mazzolini ait pu connaître et étudier, sont ses premières productions, telles que le fameux carton connu sous la dénomination de la *Guerre de Pise*, et les peintures de la voûte de la chapelle Sixtine, achevées en l'année 1510.

l'époque où j'ai dû terminer son histoire, j'ai cru qu'ayant indiqué la dégradation successive, la renaissance et les nouveaux progrès de l'invention, de l'ordonnance et du dessin, il serait utile de renfermer dans un même cadre quelques peintures propres à faire saisir cette marche d'un seul coup-d'œil.

Pl CCI.
Tableau des progrès de l'expression pittoresque du XII[e] au XVI[e] siècle.

Nous les considérerons du côté de l'expression.

L'expression générale dans la composition d'un sujet, et l'expression particulière de chaque figure, forment sans contredit l'opération de l'Art la plus noble et en même tems la plus difficile.

Ce mérite a sa source dans une sensibilité profonde, dans une imagination vive, dans une âme capable d'énergie. Mais le sentiment qui la produit ne peut se faire entendre qu'en offrant des idées claires, des images vraies, rendues par le dessin le plus correct.

J'ai choisi des exemples de cette imitation dans les deux espèces d'expression qui nous font le mieux apprécier les ressources et la puissance de l'Art, l'expression vive et profonde, l'expression douce et tranquille.

La première de ces compositions nous montre la douleur la plus profonde que la nature puisse ressentir, celle d'une mère qui voit mourir son fils, celle de la mère d'un Dieu fait homme : *Videte si est dolor, sicut dolor meus.*

Ce sujet répété mille fois, est reproduit ici sous le N° 1, d'après une peinture à fresque de l'église de S[t] Etienne, de Bologne, gravée en entier sur la planche LXXXIX. C'est un portement de croix qui appartient au XII[e] ou au XIII[e] siècle, et par conséquent au tems de la plus grande ignorance.

Il est important de recourir à la planche LXXXIX, pour saisir la composition dans son ensemble, ainsi que les autres dont je vais parler.

C'était alors dans une agitation extrême, dans des mouvemens désordonnés et des membres et des traits du visage, que les peintres faisaient consister la force de l'expression. Leurs images de ce genre étaient de véritables caricatures.

Les peintures de Giunta de Pise et de Cimabué, qui les premières, dans le XIII[e] siècle, purent faire prévoir la renaissance de l'Art, ont quelque chose d'un peu moins ridicule. C'est ce qu'on voit ici dans les têtes marquées des N° 2 et 3, et mieux encore sur les planches CII, N° 4 et 6, et CX, N° 4 et 5, d'où elles sont tirées.

La première est celle d'un ange, et la seconde celle de la Vierge mère assistant au spectacle douloureux du crucifiement et de la déposition du Christ.

L'expression mêlée d'étonnement et de douleur de la figure que porte le N° 4, est plus simple, plus raisonnable à tous égards, et plus près de la nature. Cette figure appartient à un tableau de Giotto, exécuté au commencement du XIV[e] siècle, et gravé en entier sur la planche CXVI. Nous avons vu que Giotto signale le premier moment du retour du bon goût.

Les progrès sont bien plus sensibles au XV[e] siècle, dans la composition du groupe de Masaccio, que je donne sous le N° 5, et dans l'expression particulière des têtes, dont une se voit sous le N° 6. Le sujet est la mère du Christ, prête à s'évanouir ou évanouie entre les bras des saintes Femmes qui l'ont accompagnée au Calvaire. Le tableau d'où est tiré ce groupe est gravé sur la planche CLIV. Le nom de Masaccio marque la seconde époque de la restitution.

La même scène se retrouve peinte à la troisième époque, à celle de l'entier renouvellement qui a eu lieu au XVI[e] siècle, grâces au génie de Raphaël. Tout est d'une beauté accomplie dans cet ouvrage, gravé sous les N° 7 et 8. On peut également admirer la disposition du groupe des saintes Femmes entre les bras desquelles la Vierge est tombée en défaillance, la dignité de cette figure principale, l'abandon de la douleur.

Il m'a paru qu'en faisant ainsi distinguer la marche chronologique de l'Art dans la représentation d'une même action, j'en ferais mieux sentir les progrès.

Au-dessous de cette première partie de la planche, consacrée à des objets d'une expression forte, si nous considérons les sujets gravés sur le second et le troisième rang, nous verrons des actions

plus simples, moins d'agitation, mais nous remarquerons encore dans des expressions douces une gradation que le tems devait amener, et qui s'accorde avec l'ensemble des progrès de l'esprit humain. Avant de parvenir à l'imitation exacte et sage de la vérité, l'Art dut se jeter dans des exagérations ridicules, ou tomber dans une stupide nullité.

Nous avons vu la preuve de ces deux excès dans plusieurs planches précédentes. Pour rapprocher ces exemples les uns des autres, j'ai extrait de ces planches les compositions dont il s'agit maintenant.

Le N° 9 représente Vagao, l'eunuque d'Holopherne, voulant engager Judith à le suivre à la tente de son maître. Les gestes qu'il emploie pour la persuader, et l'attention soupçonneuse qu'elle prête à son discours, sont devenus sous le pinceau d'un peintre qui a voulu tout exprimer, de pures grimaces. Ces exagérations sont très nombreuses dans la planche XLIII, où cette histoire se trouve peinte en entier. Tous les traits successifs en sont tracés dans un même tableau, défaut capital de l'Art, tombé au IXe siècle, époque de cette peinture, dans un état de dégradation déplorable.

Le N° 10, extrait d'une peinture à fresque gravée sur la planche LXXXIV, postérieur d'un siècle à la pièce précédente, et le N° 11 pris dans la planche LXXXVIII, encore postérieur à celui-là, présentent l'un et l'autre le moment d'une allocution, dans le premier tableau, de Ste Cécile au pape Pascal Ier, dans le second, de la Vierge au grand-prêtre Siméon. L'art de l'expression s'y montre dans une simplicité froide, niaise, insignifiante.

Ce ne fut encore que vers le commencement du XIVe siècle, que Giotto le premier sut donner à ses compositions et l'expression générale, et l'expression propre à chaque figure, que pouvait exiger le sujet. Il nous en offre un exemple dans le tableau gravé à la planche CXVI, où il a peint St François prêchant devant une assemblée de ses disciples: chaque personnage manifeste l'attention d'un homme pieux et persuadé; les attitudes sont variées, et toutes expriment des sentimens conformes à la circonstance. Les deux figures notamment que je reproduis ici sous le N° 12, impriment l'idée d'un recueillement profond et modeste.

Masaccio, chef du second âge, alla plus loin dans la composition que nous avons vue à la planche CXLVIII. Elle représente Néron condamnant à la mort St Pierre et St Paul. La terreur silencieuse que le tyran inspire aux spectateurs est caractérisée par des signes non équivoques. Les deux apôtres, dessinés ici sous le N° 13, se permettent seuls un léger mouvement, en adressant leur défense à l'un des officiers de l'empereur; et toutefois leurs poses tranquilles manifestent la plénitude de leur foi; accord intéressant d'un extérieur paisible et d'une âme doucement émue; expression double dont l'image était jusqu'alors à-peu-près inconnue.

Plus difficile encore était l'art de faire découvrir une passion violente sous des dehors parfaitement tranquilles, sous les formes du corps les plus élégantes, et dans les attitudes les plus gracieuses.

Cette habileté qui a manqué à Michel-Ange, trop enclin à l'exagération, comme nous l'avons vu à la planche CLXXIX, était réservée à Raphaël.

Ce grand maître en a donné des preuves sans nombre dans les inventions que nous avons déja décrites.

Aussi n'est-ce que pour compléter le tableau chronologique qui fait le sujet de cette planche, que je donne, sous le N° 14, un exemple de plus, pris au troisième et dernier âge, où l'Art était parvenu à son entier renouvellement.

C'est le moment de la fable de Psyché où cette jeune épouse de l'Amour, pour se venger de ses sœurs en les trompant, leur raconte les outrages qu'elle prétend avoir reçus de lui, et les assure que méritant plus qu'elle d'être heureuses, elles n'en doivent espérer que des faveurs.

Belles toutes trois, elles se ressemblent, et diffèrent cependant chacune par des attraits particuliers

Facies non omnibus una est,
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.

Psyché est reconnaissable à l'empressement affectueux avec lequel elle se courbe en parlant aux deux princesses. L'une l'écoute avec une attention mêlée d'étonnement, qui n'est pas encore de la persuasion; l'autre, plus crédule, semble déja jouir des faveurs que Psyché lui promet.

Une âme vindicative qui dissimule, un esprit soupçonneux qui doute, un cœur avide d'amour et de gloire, qui se livre à l'espoir, n'ont point de signes extérieurs, point de gestes propres qui les décèlent. Pour saisir des expressions si fines, et pour les rendre par le dessin, sans que la noblesse du maintien des personnages en ait été altérée, il fallait un artiste doué de la plus rare intelligence, et parvenu au plus haut degré d'habileté. C'est ici un des chefs-d'œuvre les plus intéressans de Raphaël, et une des productions les plus accomplies de l'art d'exprimer les pensées par le dessin.

La Peinture étant arrivée à cet état, il ne lui manquait plus pour atteindre à une perfection absolue, que d'associer à tant de genres de mérite réunis celui de la couleur, et pour en compléter l'histoire, il suffira par conséquent de montrer comment, dans quel tems, et par les succès de quels maîtres elle a obtenu cette dernière gloire.

C'est le Corrège et le Titien qui ont acquis par ce service important le droit d'être associés à Michel-Ange et à Raphael, et d'être mis au nombre des quatre grands restaurateurs de la Peinture.

Pl. CCII.
Peintures à fresque, du Corrège, dans le monastère de S Paul, à Parme.
XVI[e] siècle.

Pl. CCIII
Compositions des quatre grands maitres qui ont le plus contribué au rétablissement de la Peinture

Les planches CCII et CCIII, où sont gravés quelques uns de leurs ouvrages, vont terminer l'histoire du renouvellement. Nous parlerons alternativement des objets renfermés dans l'une et dans l'autre: la comparaison deviendra par ce moyen plus facile et la démonstration plus claire.

Mes observations sur le tableau de la transfiguration se trouvent dans la partie de mon travail où j'ai traité particulièrement des peintures de Raphaël, et celles qui se rapportent à Michel-Ange, dans le texte des planches relatives à ce maitre.

Deux morceaux de ce dernier, et une peinture de Raphaël, sont placés ici pour achever le parallèle de ces deux grands artistes. Mon intention toutefois n'est point de pénétrer trop avant dans l'examen de la question difficile et souvent agitée, de ce que chacun d'eux peut avoir emprunté à son rival, l'un pour s'élever au grandiose, l'autre pour acquérir plus de grâces et d'aménité. Je dirai seulement que dans la figure du prophète Isaie, gravée ici, planche CCIII, N° 4, tant de fois citée pour prouver que Raphaël a cherché à s'approprier le style de Michel-Ange, ainsi que dans l'image sublime de l'Eternel débrouillant le chaos, et dans celles des patriarches et des apôtres de ses différens tableaux, Raphaël a employé des formes grandes et énergiques, et que par conséquent il avait en lui le germe du talent propre à ce genre de dessin, comme il eut constamment pour principe de conformer son style à l'esprit de chaque sujet.

Michel-Ange, de son côté, pour tempérer la fierté de son crayon, et revêtir ses mâles pensées de formes agréables, n'avait nul besoin d'imiter Raphaël. Ce grand maitre n'avait vu encore aucune production de son jeune émule, lorsque jeune lui-même il exécuta, dans la voûte de la chapelle Sixtine, ces deux belles peintures, dont l'une, gravée sous le N° 6, représente l'Eternel donnant la vie au premier homme, et l'autre, sous le N° 7, Eve formée d'une des côtes d'Adam. Il a imprimé dans les traits de cette aimable créature le sentiment de la reconnaissance et l'expression la plus naive de la sensibilité qui devait être un apanage de son sexe.

Nous parlerons donc le langage de la raison, si nous disons que ces deux grands hommes ont commencé, ainsi que cela arrive dans l'étude de toutes les sciences humaines, par recevoir des instructions de leurs maitres particuliers, qu'ils ont ensuite profité des exemples de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains en général, et enfin réciproquement de ceux qu'ils se donnaient l'un à l'autre. Mais le premier germe de leur grandeur consiste dans les rares qualités qu'ils avaient reçues de la nature; et si dans le cours de trois siècles écoulés depuis leur mort, aucun de leurs successeurs n'est parvenu à les égaler, bien que ces derniers aient eu pour guides et les modèles que Michel-Ange et

Raphaël avaient suivis, et de plus les chefs-d'œuvre de ces deux grands peintres, il faut nécessairement en conclure qu'ils n'étaient pas nés aussi heureusement (*a*), et que Michel-Ange et Raphaël n'ont pas opéré tant de merveilles, par l'effet seul de l'étude et de l'imitation, mais encore par

(*a*) On a souvent remarqué l'analogie que la nature se plaît à établir entre les qualités physiques et les qualités morales des hommes qu'elle destine à s'élever au-dessus du vulgaire par leurs ouvrages ou leurs actions. Compagnes des facultés du génie, les inspirations du cœur donnent aux productions de l'homme qu'elles dirigent un degré d'élévation, de noblesse, de pureté, et elles y attachent un intérêt, auxquels il s'élèverait difficilement sans elles.

Nous avons dit que Michel-Ange avait reçu de la nature le corps le plus robuste et l'âme la plus active. La quantité et la variété de ses travaux l'attestent suffisamment. Il lui fallut les trois arts pour l'occuper; un seul n'aurait pas suffi à la vivacité de son imagination. Sa sobriété habituelle maintenait sa force. Il aimait la solitude : les hommes de sa trempe se trouvent si bien seuls! La méditation nourrissait son esprit; son goût pour la poésie en exerçait l'activité. Ses travaux en ce genre, quoique peu nombreux, portent l'empreinte de son talent.

Nous aurions des preuves plus étendues de son habileté dans l'art d'écrire, s'il eût exécuté le projet qu'il avait conçu d'un traité sur l'étude et l'emploi de l'anatomie. Ses lectures favorites manifestaient un esprit profond et solide: c'étaient la Bible, les philosophes anciens et le Dante. Il comptait des littérateurs distingués parmi ses amis, les Varchi, les Maffei, les Ridolfi. Quelques uns se rapprochaient de lui par la singularité de leur humeur: tels étaient l'Arioste et l'Arétin. Mais fort différent de ce dernier sous plus d'un rapport, et quoique souvent appelé auprès de plusieurs souverains et d'autres grands personnages, Michel-Ange n'eut jamais à se reprocher un mot d'adulation, jamais un acte servile.

Parmi tant d'artistes que pendant une vie longuement prolongée, il vit naître autour de lui, pas un n'eut à se plaindre d'un mouvement de jalousie.

Jamais la cupidité, passion plus basse encore, ne souilla son âme. Sa fortune demeura toujours médiocre, malgré l'importance et le nombre prodigieux des ouvrages dont il fut chargé; et il refusa les honoraires attribués a la place d'architecte de St Pierre.

Quoiqu'une philosophie rude et même un peu sauvage ait marqué plusieurs traits de sa vie, sa sensibilité envers les compagnons de ses travaux et les gens attachés à son service, est aussi connue que sa libéralité.

Ses mœurs furent honnêtes et ses manières simples. Il dédaigna les soins que tant d'autres prennent pour obtenir de la gloire: il voulait, dit Bottari, qu'elle vînt d'elle-même, et qu'elle le suivît aussi naturellement que l'ombre suit le corps.

Une fierté qu'on pourrait dire innée le dominait en quelque sorte : la moindre contradiction l'irritait; celle qui venait des hommes, celle qui naissait des événemens, troublèrent trop souvent sa vie.

La contrariété que le marbre lui faisait éprouver dans la Sculpture, excita souvent son impatience. L'impétuosité de son caractère, autant que la connaissance qu'il avait des difficultés de l'Art, l'empêcha d'amener beaucoup de ses ouvrages à leur fin. Jamais content de lui-même, *semper calumniator sui*, comme le Callimaque de Pline, l'idée de la perfection l'arrêtait à chaque pas.

Ainsi, l'on peut dire en général, et plus particulièrement en ce qui concerne les arts, que le choix de l'étude à laquelle chaque homme s'applique, ses talens pour y réussir, et la manière dont il les emploie, toutes ces particularités tiennent à ses qualités physiques et morales; mais ce rapport est sur-tout sensible dans les hommes du premier ordre, tels que Michel-Ange.

Des observations sur le génie et les travaux de Raphaël nous donneront la preuve de la même vérité. Nous y reconnaîtrons les soins que la nature s'était donnés pour agrandir et doter le génie de l'un et de l'autre.

Nous avons déja dit que comblé de ses faveurs, Raphael n'avait eu qu'à se livrer au penchant le plus heureux; mais nous avons aussi remarqué que par un effet de ses inclinations, il prit une route différente de celle que suivait Michel-Ange.

Au lieu de la jeunesse impétueuse de celui-ci, Raphael obtint dès ses premières années l'affection de tous ceux qu'il approcha, par la douceur et l'ingénuité de ses mœurs, autant que par les grâces de sa personne. Les termes dans lesquels la parente de ses souverains, la duchesse de *Sora*, le recommandait, à l'époque où il commençait ses études, au chef de la république de Florence, en l'appelant *discreto e gentil giovine*, indiquent assez l'intérêt qu'il inspirait déja et l'amabilité qu'il promettait pour l'avenir. On vit depuis combien l'élévation de ses manières et la noblesse de ses actions contribuèrent à multiplier ses amis parmi les personnages les plus distingués. Des honneurs et des récompenses extraordinaires semblèrent venir au-devant de lui.

Heureux si cette sensibilité vive et cette délicatesse de sentiment qui répandaient tant de charmes dans ses compositions, n'eussent pas été la source des affections du cœur dont l'excès abrégea si cruellement ses jours.

Rien de si touchant que ce que Vasari raconte du tendre attachement par lequel les artistes qui vivaient auprès de lui répondaient à son affection pour eux. Il ne sortait jamais pour aller a ses travaux qu'un grand nombre d'entre eux ne l'accompagnât: telle, quand elle prend son vol vers des coteaux fleuris, la reine des abeilles est suivie de ses compagnes.

Jamais la mort d'un particulier ne fut marquée par tant de douleur publique. La nombreuse jeunesse qui demeura privée de ses leçons, entourant son tombeau, y couvrit de ses larmes la dernière et immortelle production de son génie.

Les regrets même de Léon X, qui sur le trône pontifical, avait conservé pour lui l'amitié la plus tendre, furent extrêmes. Raphael jouissait auprès de lui des douceurs d'une société intime. Il était étroitement lié avec les hommes de son tems, qu'une littérature agréable rapprochait le plus de son caractère, tels que le Bembo, l'Arioste, Annibal Caro, et sur-tout avec le législateur des courtisans aimables, le comte Balthazar Castiglione. Il trouvait chez eux et il portait lui-même dans leur société cette urbanité qui fit

« Que son âme et ses mœurs, peintes dans ses ouvrages,
« N'offrent jamais de lui que de nobles images. »

L'influence de ces liaisons se serait reconnue dans ses productions littéraires comme dans ses inventions pittoresques, s'il se fût livré davantage à la littérature. On ne connaît de lui que quelques sonnets et quelques lettres adressées à des amis. Le savant qui lui a restitué dans une dissertation dont j'ai déja fait mention une lettre attribuée au comte Castiglione, doit en publier une autre qu'il écrivit à un de ses oncles, et que le cardinal Borgia, avec son zèle accoutumé pour tout ce qui intéresse les arts, a fait graver d'après l'original, en 1797.

Deux sonnets retrouvés depuis peu dans la patrie de Raphael, et que j'ai laissé au même littérateur le plaisir de publier, renferment des plaintes amoureuses. C'est là à-peu-près tout ce qui reste de ses poésies. Mais nous accorderons bien plus de regrets à la perte des Observations qu'il avait écrites sur la Peinture. Vasari, dans l'espèce de péroraison qu'il adresse à ses lecteurs à la fin de son ouvrage, nous apprend qu'il avait fait un usage utile d'un manuscrit de lui.

Si ce précieux ouvrage eût été conservé, Raphael serait entièrement pour les modernes, par ses leçons et par ses exemples, ce que Apelles fut pour les anciens, et les rapports entre ces deux grands hommes se multiplieraient, si on les considérait l'un et l'autre dans leurs qualités morales.

Il ne serait pas aussi facile de trouver dans les Ecoles antiques un maître que l'on pût rapprocher de Michel-Ange sur autant de points. Le génie de Raphael était semblable à une flamme douce, égale, de qui la clarté est constamment un bienfait. Celui de Michel-Ange éclate comme les feux d'un volcan, qui s'élancent mêlés par intervalle de brûlantes scories et de torrens de fumée.

Des comparaisons telles que celles-ci auraient pu avoir lieu plus fréquemment dans cet ouvrage. Mais nous avons dû nous attacher du moins à celle qui se présentait naturellement entre ces deux grands maîtres, Michel-Ange et Raphael. De tels apperçus ne sauraient demeurer sans fruits pour les personnes qui cultivent la Sculpture ou la Peinture. Les jeunes gens qui s'y destinent, les parens qui les forcent quelquefois à s'y livrer ou qui les en détournent, les professeurs chargés de leur instruction, verront, en étudiant cette partie de l'histoire des arts, combien il est nécessaire de consulter la nature et de distinguer la réalité des inclinations qu'elle donne aux esprits. Ils sentiront aussi combien les dispositions étant une fois connues, il importe de s'y conformer dans l'emploi qu'on en veut faire et dans les études par lesquelles on doit les cultiver.

C'est de cette attention principalement que dépendent les succès et la gloire de chaque maître. Michel Ange et Raphaël nous le prouvent encore. On voit clairement que Raphaël, doué de tout ce que l'esprit peut avoir de plus délicat, l'âme de plus affectueux, fit des émotions du cœur l'objet habituel de ses études et la matière de ses agréables images. On sent que Michel-Ange aima mieux au contraire se faire admirer dans des mouvemens violens et des dehors ressentis. Trop occupé du corps, il semble quelquefois oublier l'âme, où son rival puise sans cesse de nouveaux moyens de nous toucher. On croirait enfin que si, pour enfanter ses chefs-d'œuvre, la nature a quelquefois besoin d'efforts, il dut lui en coûter pour produire Michel-Ange. Lui-

l'influence du don particulier attaché à leur organisation (*a*). Ces deux grands hommes étaient nés peintres, comme Homère et Virgile étaient nés poëtes.

Michel-Ange se fit admirer par un dessin hardi, mâle, grandiose; Raphaël, par des contours élégans, corrects et purs: tous deux firent usage de ce savoir du crayon, pour animer leurs nobles inventions par une expression vive et touchante. La Peinture dans leurs mains se montra féconde, savante, sublime. Le Titien joignit à presque tous ces talens le charme du coloris. Il en eut la connaissance, le Corrège en eut le don (*b*).

On croit qu'*Antonio Allegri*, dit le Corrège, naquit près de *Corregio*, dans le Modenais, vers l'an 1494.

Les recherches des historiens sur ce qui concerne sa famille, n'ont pas entièrement dissipé les doutes élevés sur ce point. On ne sait pas mieux qui fut son maître. Les détails de sa vie privée sont peu connus, ainsi que ses qualités morales (*c*). Nous pourrions dire qu'il fut le disciple de la nature, et que l'une des Grâces fut sa mère. Mais si nous avons trouvé des rapports entre les productions de Raphaël et ses affections habituelles, ne pouvons-nous pas, d'après le genre et le style des ouvrages du Corrège, nous former aussi une idée de la tournure de son esprit? Ne faut-il pas reconnaître qu'une sensibilité profonde, un goût exquis, aidés d'une instruction variée, fruit d'une bonne éducation, furent la source de son aimable talent. Son cœur associé à un esprit élevé, lui indiqua ce qui peut nous émouvoir le plus agréablement dans les actions des hommes, ce qui peut charmer le plus voluptueusement nos regards dans les formes diverses des productions de la nature. Ami du repos et de la grâce, son œil découvrit le principe de l'harmonie des lumières et des ombres, et toutes ces qualités réunies le conduisirent à l'accord sublime des formes et des couleurs.

On dirait que sa main ne savait tracer que des lignes ondoyantes et moelleuses (*d*). Jamais anguleux, jamais sec, toujours élégant, même dans les raccourcis, qu'il traita d'une manière inconnue jusqu'à lui, si en cherchant le grandiose, soit dans les formes, soit dans les attitudes, il est tombé dans quelque affectation, ou s'il a pu même se montrer incorrect (*e*), il se fait pardonner ces défauts par des beautés originales et inimitables. Ennemi de toute opposition outrée, de toute action violente, il ne fait servir la science du dessin qu'à exprimer avec vérité des passions douces, et dans les sujets profanes, et dans ceux qu'il emprunte aux livres saints.

Io, dans les embrassemens d'un dieu qui a pris les formes d'un nuage, laisse appercevoir la passion qui fait frémir tous ses membres, et Ste Flavie, frappée d'un glaive meurtrier, tournant des regards paisibles et touchans vers le ciel, semble déja goûter la récompense de son martyre

Un esprit de cette trempe, sans s'élever jusqu'à des pensées profondes et philosophiques, dut être fécond en idées ingénieuses, poétiques, riantes. En effet, ses sujets ordinaires sont des Vierges, des anges, des nymphes, des amours (*f*). Souvent l'ordonnance de ses tableaux se ressemble, par cela même qu'elle est constamment fondée sur la vérité. Mais des détails toujours aimables offrent une

même a laissé l'empreinte de la peine dans tous ses ouvrages. Tel qu'un chêne dont la masse imposante annonce le long travail du tems, on peut dire qu'il avait jeté de profondes racines, et elles lui valurent près d'un siècle de vie.

Raphaël s'est formé avec moins de peine; il est semblable à une fleur qui se développe, brille, et périt sous l'influence d'une douce émanation céleste.

Si on voulait enfin laisser à l'écart l'histoire de l'Art pour se livrer exclusivement à la jouissance des chefs-d'œuvre de ces deux hommes uniques, on sentirait que la terreur agissant dans les créations de l'un, l'amour dans les ouvrages de l'autre, font de tous deux les dieux de l'Art moderne.

(*a*) Cette vérité a fait dire avec Horace à l'éditeur philosophe des écrits de Mengs.

Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quæsitum est; ego nec studium sine divina vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amicè.

(*b*) *Unam venerem quam Græci Charita vocant.*

PLIN., XXXV, 10.

(*c*) Sur l'âge, la famille, la fortune, les maîtres, les études et les ouvrages du Corrège, on peut voir les *Notizie storiche, sincere, intorno la vita del celebre pittore Antonio Allegri, da Corregio*, par Ratti; *Finale*, 1781. On peut consulter aussi Tiraboschi, *Bibliotheca Modenese*, tom. VI; les notes jointes aux *Mémoires de Mengs sur le Corrège*, que M. l'avocat Féa a publiés avec son exactitude ordinaire; Rome, 1787, in-4°, pag. 160; et les *Lettere Pittoriche*, tom. I, III et IV.

L'*Abecadario Pittorico* et Richardson citent un manuscrit qui ne me paraît pas avoir vu le jour.

(*d*) Combien elle est subtile la ligne où repose la grâce! Elle disparaît pour peu qu'on y touche

(*e*) Le Corrège,

« Prodigue dans sa douce ivresse
« De beautés sans correction,
« Qui choquent un peu la justesse,
« Mais respirent la passion. »

VOLT., Temple du Goût

(*f*) Dans la Peinture comme au ciel, aurait dit Milton,

Without love non hapiness.

variété infinie. Par-tout les attitudes plaisent par d'heureux contrastes. Les têtes, plutôt inclinées que droites, sont toujours ornées de beaux cheveux, dont le désordre ou la molle négligence n'annoncent ni l'art, ni la peine. Que de vie et d'esprit dans les mouvemens des yeux et de la bouche! Quel peintre a su faire si bien concourir ces traits à produire le rire charmant dont il embellit des figures enfantines? Que de grâce dans les mains et dans les bras qui par des inflexions circulaires, semblent couronner ce qu'ils touchent!

La première partie de la planche CCII, gravée d'après des peintures long-tems inconnues, offre une multitude d'exemples de cette grâce dans des figures d'enfant singulièrement variées quant aux formes et aux attitudes.

Le génie du Corrège se montre encore plus fécond et plus étonnant dans la coupole de la cathédrale de Parme. On sait que le sujet est l'assomption de la Vierge. J'en donne, sur la planche CCIII, la partie principale. Cette partie suffira pour rappeler toutes les autres; et si, d'un autre côté, on veut examiner avec attention la gravure en quinze feuilles que le peintre J. B. Vanni en a faite, on reconnaitra que le mérite de concevoir dans son ensemble et dans ses détails une si vaste machine, de dessiner dans de justes proportions tant de figures colossales, d'établir convenablement les effets du clair-obscur dans toute l'étendue de la scène, de captiver enfin les regards par l'éclat et l'harmonie du coloris, n'est pas le propre d'un esprit ordinaire. Cette peinture est dans son genre un modele qui n'a jamais été égalé, quoiqu'on en ait souvent entrepris de semblables dans les dômes des eglises. Le Corrège a traité son sujet avec toute la dignité qu'il exigeait et avec une richesse qui étonne l'imagination. Au-dessus des nuées, une multitude d'anges, vus dans des raccourcis qui se varient à l'infini sans altérer jamais la beauté des formes, composent un trône immense, sur lequel la Vierge fait son entrée triomphale dans un ciel resplendissant de la plus vive lumière.

On ne peut se lasser d'admirer avec quel artifice les autres groupes qui remplissent aussi de larges espaces, se prêtent aux effets du clair-obscur. Liés l'un à l'autre par les reflets les plus heureux, soutenus par de grandes masses d'ombres, ils ajoutent au relief et à l'harmonie des couleurs cette grâce idéale à laquelle le Corrège subordonnait tout, même l'expression qu'il ne voulait obtenir que d'elle.

A une connaissance profonde du clair-obscur, ce peintre unissait le dessin le plus hardi. Eh, comment quand on considère les figures colossales de cette coupole, quand on les voit dessinées d'un crayon si facile et si assuré, comment ne pas se persuader, quoiqu'on en ait dit, que le Corrège avait vu Rome, et qu'il y avait fait même quelques études d'après l'antique (*a*)?

La seconde partie de la planche CCII est occupée par des sujets mythologiques où l'on retrouve des formes véritablement grecques.

Une preuve plus forte encore à mes yeux, que ce peintre connaissait les principes des maitres de l'antiquité, ou, ce qui ne l'honorerait pas moins, qu'il avait été aussi richement doté par la nature, c'est qu'il a estimé comme eux que le véritable but de l'Art est de plaire, et qu'il y a toujours réussi Ce n'est pas seulement dans les plafonds qu'il nous fait juger de cette disposition particulière de son esprit: c'est dans ses productions les moins étendues, comme dans les plus vastes.

Fidèle à son pinceau, la grâce embellit tous ses personnages de l'un et de l'autre sexe, dans tous les âges, dans toutes les situations; elle accompagne même les êtres inanimés qu'il place dans ses tableaux.

On ne connait tout ce que la nature a de charmes, et tout ce que l'Art lui en peut dérober, que lorsqu'on a vu les tableaux du Corrège.

Il a traité rarement, mais avec succès, l'allégorie morale, et toujours très heureusement les sujets de la fable.

(*a*) Le père Resta, dans la notice intitulée *Parnasso de' Pittori*, assure posséder un dessin qu'il croit fait à Rome, par le Corrège, d'après une des peintures de Raphael, au Vatican, et il réunit plusieurs témoignages qui semblent prouver que cet artiste fit deux voyages dans cette ville. Mengs était persuadé de ce fait avec d'autant plus de fondement, qu'il en jugeait par l'empreinte du style de l'antique dont il avait été frappé dans quelques uns des ouvrages de ce maître. Il citait notamment les bas-reliefs peints à l'imitation du stuc, qu'il avait vus dans le monastère de S[t] Paul, à Parme, et dont les sujets paraissent pour la plupart empruntés de l'antique. Voyez la planche CCII, et l'explication que j'en ai donnée, à la page 174 de la Table des planches de peinture.

Que d'idées ingénieuses dans la composition qui retrace celle de Danaé! Un amour aiguise un dard sur une pierre de touche, et c'est au moment où la pluie d'or tombe sur le sein de Danaé, qu'un autre amour lui enlève son voile.

Dans le sujet de Léda, son pinceau n'est pas moins poétique. Léda, dans le bain d'une onde claire, reçoit les caresses du cygne souverain de l'olympe (*a*). Près d'elle une de ses compagnes, innocente et timide, semble craindre les approches d'un cygne non moins audacieux; tandis qu'une troisième, moins jeune, reprend ses vêtemens, en portant vers l'oiseau qui s'envole des regards où se peignent ses regrets et sa reconnaissance (*b*).

Dans des compositions d'un genre tout différent, telles que ses tableaux de S[t] Georges et de S[t] Sébastien, non content des plus beaux effets du coloris et du clair-obscur, le Corrège déploie une grande connaissance de l'anatomie, et se montre toujours fidèle à son goût pour les contours moelleux et les mouvemens variés.

Si, dans les draperies, il manque quelquefois de naturel, c'est qu'il sacrifie la vérité à l'élégance des plis. Il sait, au moyen de cette licence, donner aux masses de la grandeur et de la légereté; hardiesse qui n'a guère de succès qu'entre ses mains (*c*).

Tandis qu'il faisait des sacrifices à la grâce dans le dessin, il recherchait pareillement dans le coloris toute la grâce possible. Un sentiment fin l'éclairait sur tout ce que la couleur de chaque objet peut avoir de plus séduisant; il connaissait parfaitement l'union des lumières avec leurs ombres, la disposition, le balancement et l'accord des tons divers, et il avait de plus acquis de bonne heure le plus facile maniement du pinceau, en commençant ses études par peindre à l'huile, procédé déja en usage dans sa jeunesse.

L'empâtement et la multiplicité de ses teintes, fondues plutôt que posées sur la toile, sans rien ôter à leur vivacité, produisent un ensemble à la fois brillant, ferme et suave. Son coloris présente dans les chairs l'éclat de la rose et le satiné du lis. Mais pourquoi tenter de décrire le brillant, la fraîcheur de ce coloris séduisant? Tel est celui d'une fleur; il faut la voir sur sa tige pour en apprécier toute la beauté.

Ces qualités précieuses sont portées au plus haut degré dans le tableau de la Madeleine, chef-d'œuvre de ce peintre.

Je dois encore moins vouloir expliquer le secret d'une partie importante et profonde de son art, celle du clair-obscur.

En imitant les effets de la lumière et de l'ombre par le maintien des demi-teintes et des reflets, la Peinture parvient à donner aux corps du relief et de la rondeur : c'est par ce moyen qu'elle établit les formes, et qu'elle pose chaque objet à sa place, suivant les lois de la perspective aérienne: de là ce repos qui charme la vue, et qui laisse à l'esprit le loisir de saisir le caractère de la composition, et d'en goûter les expressions diverses. Le Corrège porte ce mérite jusqu'à l'idéal, et il en offre des modèles dans toutes ses peintures, mais principalement dans le tableau célèbre, appelé *la Nuit*. On éprouve à l'aspect de ce tableau toute l'illusion que peut produire le clair-obscur; on en sent toute la magie.

C'est sur-tout à cause de ce talent qu'il a droit d'être placé parmi les maîtres qui ont le plus contribué au renouvellement de l'Art. Là est son titre (*d*), et c'est le même que celui par lequel Apelles mérita l'immortalité chez les anciens.

(*a*) La tête de Léda présentait une expression si vive, qu'elle fut coupée par les mains religieuses du duc d'Orléans, fils du régent. Ce tableau était passé dans la collection de ce prince, après avoir orné celle d'une femme moins austère, la reine Christine.

Pline aurait dit de l'aigle de Jupiter enlevant Ganymède, comme il dit de celui de Léocharès, *Aquilam sentientem quid rapiat, et cui ferat.* XXXIV, 8. Ce tableau est connu par une belle estampe

(*b*) Une femme qui avait dans le cœur autant de disposition à la tendresse qu'elle avait de finesse dans l'esprit, disait que le Corrège, sans manquer aux lois de l'unité, avait peint dans un seul instant le désir, la jouissance et le regret.

(*c*) Combien le coloris du Corrège a dû tromper de maîtres, et combien sa grâce en a dû égarer! La ligne qui chez lui sépare la grâce d'avec la grimace, est si fine, qu'il est aisé de rester en-deçà, ou d'aller au-delà, et de quelque côté qu'on incline, tout est perdu. Il en est de même de son coloris: si on n'en imite que le brillant, on n'a que du fard. On peut dire la même chose de son dessin. Souvent la hardiesse de ses raccourcis lui fait négliger la correction des contours. Cette correction toutefois ne lui était pas étrangère; car il ne peut pas avoir été aussi habile dans les raccourcis que tout le monde en convient, et ne pas avoir dessiné correctement.

(*d*) S'il n'est pas nécessaire de confirmer l'opinion conçue de nos jours

Par une fatalité commune à trois des illustres peintres auxquels les modernes ont le plus d'obligations, leur vie a été très courte. Masaccio mourut à quarante-deux ans, Raphaël à trente-sept, le Corrège à quarante. Serait-ce trop hasarder que d'attribuer cette mort prématurée à la délicatesse d'organes qui fut la source de leurs rares talens?

Le Titien a autant apporté de perfection dans le coloris, que le Corrège dans le clair-obscur. Mais en convenant de ce que ces deux parties brillantes, qui se tiennent de si près, doivent au génie de l'un et de l'autre, ne doit-on pas reconnaître aussi dans l'excellence où ils les ont portées l'influence du caractère physique des contrées où ils vivaient et des qualités morales de leurs habitans?

La nature, féconde, ingénieuse, et sage,
Par ses dons partagés ornant cet univers,
Parle à tous les humains, mais sur des tons divers.

La question de l'influence des climats, si souvent agitée, peut très justement s'appliquer non seulement à ce qui concerne le coloris, mais encore à toutes les parties constitutives de la Peinture, et à toutes les Ecoles.

Celle de Rome, fondée sur un sol toujours empreint de la grandeur des Césars, au sein des monumens de la Sculpture et de la Peinture antiques, a formé son style sur ces précieux modèles, au tems de Raphaël et de Jules Romain. Ce style est celui qui convient éminemment à l'histoire; il est noble dans l'ordonnance, correct et grandiose dans les formes. L'artifice du coloris qui dissimule souvent tant de défauts dans les autres Ecoles, ne distrait point l'attention dans celle-ci de ce qu'elle doit à la composition, à l'expression, au dessin. Les draperies, mieux imitées de l'antique dans les sujets profanes, ou empruntées, dans les sujets religieux, des pompeux vêtemens et des majestueuses cérémonies d'une cour ecclésiastique, rappellent la gravité des sénateurs et des magistrats de l'ancienne Rome. Les habitans de cette ville en général, et sur-tout les femmes, offrent encore dans leur maintien des restes de ces antiques habitudes.

Le style de l'Ecole de Florence, quoique les mêmes causes aient dû s'y faire ressentir moins puissamment, en a encore éprouvé quelques effets. La Toscane reçut originairement des colonies grecques, mais elle fut peuplée principalement par les Etrusques, hommes de mœurs austères. L'Art se conforma chez eux aux formes plus que sévères de leurs lois et de leur culte. Dans le cours du moyen âge, dans le XIIe, le XIIIe, le XVe siècle, la communication des Toscans avec les Orientaux et les Grecs leur prêta un aspect grave, un costume sage, qui convenaient à l'esprit de leur gouvernement républicain. Les productions des beaux-arts reçurent l'empreinte des mœurs publiques. Bientôt les Médicis offrirent à la curiosité de leurs concitoyens de riches collections de modèles antiques; et Michel-Ange enfin, ce génie mâle et profond, ayant ajouté à l'autorité de ces chefs-d'œuvre celui de ses propres exemples, toutes ces circonstances ont inspiré aux maîtres toscans le goût des compositions sages et raisonnées, et leur ont fait adopter une manière qui tire son mérite de la correction du dessin, plus que de la facilité du pinceau et des charmes de la couleur.

L'Ecole de Bologne, plus tardive dans ses succès, et placée entre Rome et Venise, ne posséda au premier moment de la renaissance, c'est-à-dire à la fin du XIIe siècle, que quelques uns des misérables peintres grecs répandus alors dans l'Italie. Mais cette ville illustre qui, dès le XIIIe siècle, et sur-tout au XIVe, devint le berceau et le siége des sciences et des lettres (*Bononia docebat*), vit dès cette époque se répandre parmi ses habitans, avec la connaissance des auteurs sacrés et profanes, les principes et la pratique de la peinture; et ses premiers artistes cherchèrent dans les écrits des anciens le sujet d'une foule de compositions historiques, tantôt profanes et tantôt religieuses. Quelques uns des élèves de cette Ecole se portèrent à Florence et à Rome, et puisèrent d'utiles leçons

aux peintures du Corrège par le jugement des plus grands maîtres des siècles précédens, il ne saurait être inutile à l'instruction des jeunes artistes de leur dire ce que des juges aussi éclairés en ont pensé. On peut consulter à cet égard Vasari, dans sa *Vie du Corrège*. Les Carrache particulièrement les ont admirées, étudiées, et ils desiraient vivement atteindre à des beautés qu'ils croyaient inimitables. Annibal exprime ce sentiment dans des lettres qu'il écrivait de Rome à son cousin Louis, en 1580, et qui sont insérées dans les *Lettere Pittoriche*, tom. I, pag. 85, 89.

dans les productions des maîtres qui s'y distinguaient. Enfin au XVI[e] siècle, d'autres Bolonais s'attachèrent avec succès au coloris; et par ce moyen Bologne qui, à cause de sa position intermédiaire, participe des dispositions physiques et morales propres aux habitans des pays voisins, s'appropria les avantages distinctifs de chacune de leurs Ecoles, à tel point qu'au XVII[e] siècle, sous le pinceau des Carrache, des Guide, des Dominiquin, elle devint supérieure à toutes les autres.

Allons maintenant vers Modène, vers Parme, dans l'état vénitien, et considérons sous les divers aspects qu'elles peuvent offrir, l'Ecole vénitienne et l'Ecole lombarde.

Venise, ville de création moderne, ne pouvait posséder dans ses commencemens aucunes productions de la Peinture ou de la Sculpture antiques qui fussent nées dans son sein; elle acquit seulement dans le cours du moyen âge quelques monumens grecs, devenus le prix de ses victoires dans les îles de l'Archipel.

C'est dans la nature, si libérale pour elle et pour les contrées qui l'environnent, que ses peintres ont puisé les beautés de leur coloris. Son Ecole a fleuri dans un climat tempéré, sous un ciel pur qui n'offre ni un éclat vif et uniforme, comme dans la partie septentrionale de l'Italie, ni les brouillards souvent épais du midi. A Vicence, à Vérone, une vapeur douce, transparente, donne presque toujours à l'air et aux objets qu'il environne, un accord moelleux et des teintes amies de l'œil.

Peut-on douter que les habitans de ces contrées ne doivent à ces causes physiques la brillante carnation, le coloris animé dont le Corrège y trouva des modèles? Je les ai vus les beaux enfans et les belles femmes de ces riches pays; ils ont tous dans les yeux et sur les lèvres ce rire plein de grâce, ou ce sourire plus attrayant encore qu'il donne si souvent aux images des anges. Les arbres, les fruits, les fleurs, reçoivent les mêmes influences de la nature, et prêtent à l'Art les mêmes charmes. C'est là que le Corrège apprit à peindre les ornemens des campagnes, comme l'Arioste à les chanter. C'est sur les bords de la Brenta que Titien dessina ses beaux paysages, comme sur ceux du Mincio la Muse de Virgile vit se multiplier les sujets de ses chants bucoliques. C'est dans les fastueuses cérémonies des Vénitiens, dans les amples draperies de leurs magistrats, que ce grand peintre, en faisant leurs portraits, a trouvé les larges plis, les riches couleurs des vêtemens dont il a su les embellir. C'est enfin dans le teint frais et vermeil des femmes de Venise, reines de cette mer où l'antiquité aurait fait naître une Vénus adriatique, qu'il a saisi les couleurs fondues sous son pinceau avec tant d'habileté (*b*). C'est dans leur maintien, dans leur disposition à de tendres penchans, qu'exprime si bien leur doux langage, qu'il choisissait les attitudes de Vénus.

Quand ce grand maître, né à Cadore, dans le Frioul, en 1477, commença à Venise l'étude de son art, on pratiquait dans cette ville la peinture à l'huile; mais c'était avec une sorte de timidité dont l'effet n'était racheté que par le fini de la touche. Tel est le faire des *Bellini*. Titien lui-même, dans quelques uns de ses tableaux, laisse encore appercevoir des traces de cette manière que Vasari dit peinée (*maniera stentata*). Mais inspiré par les beautés de la nature, il s'affranchit de bonne heure de cette servitude, et bientôt il partagea les succès du *Giorgione*, qui, dans ce même tems, s'éloignait aussi de l'ancienne route.

Guidé par un sentiment juste, celui-ci avait commencé à donner aux chairs de la fraicheur, aux corps du relief, aux contours de la vérité: et né pour le grandiose, peut-être aurait-il eu la gloire d'élever l'Art jusqu'à la perfection, si une plus longue vie lui eût permis de développer tous ses talens.

Quoi qu'il en soit, Titien ajoutant au mérite de ce maître une connaissance approfondie de toutes

(*a*) Un jour, que j'assistais à une foire célèbre qui se tient sous de longs portiques de la ville de Modène, j'aurais pu compter un grand nombre de femmes, et sur-tout de femmes des campagnes, dont les traits et la taille auraient été propres à servir de modele à la belle statue antique de Flore. Ce genre de beauté est particulier à cette contrée.

Ce qui distingue en général les belles Italiennes des belles femmes des autres pays, ce n'est pas seulement un maintien grave et noble, c'est encore une expression de sensibilité, un air de douceur, empreints sur leur visage, et qui tirent leur charme de la vivacité du sang et de la transparence de la peau, autant que des dispositions affectueuses de l'âme. Leur sourire n'est pas celui des femmes des autres nations; on ne peut en comparer la finesse qu'à la suavité de leur langage.

C'est ainsi que par le caractère des modeles qu'il offre aux artistes, le climat exerce de l'influence sur l'Art.

(*b*) Les peintres des Ecoles lombardes et vénitiennes ont joint à l'avantage de posséder de beaux modeles, un talent particulier pour la préparation, la combinaison et l'emploi des couleurs. On peut dire qu'une analyse raisonnée de la palette du Titien formerait un excellent traité du coloris.

les ressources du coloris, a porté cette partie de la Peinture à un si haut degré de mérite, que personne jusqu'à présent n'est parvenu à l'égaler.

Doué de l'esprit d'observation plutôt que du talent d'inventer, constamment attaché à une imitation exacte et judicieuse de la nature, il sut reconnaître dans chaque objet la couleur propre qui en détermine au-dehors le caractère essentiel. Il étudia en même tems l'essence de chacune des matières colorantes que l'Art doit employer pour parvenir le plus sûrement à donner à ses productions l'apparence de la réalité; et il sut comment on doit tempérer l'éclat trop vif des unes, ou ranimer par des reflets la langueur des autres, soit dans les ombres, soit au milieu des lumières. Ses recherches sur le coloris des chairs ne furent pas moins profondes que sur celui des draperies. Elles s'étendirent pareillement sur les effets des paysages, et il est demeuré en ce genre le plus distingué de tous les peintres modernes. Ses différentes études le conduisirent enfin à une théorie, qui est devenue dans tous ses ouvrages une source inépuisable d'instruction.

S'il n'eut pas tout le savoir du Correge dans le clair-obscur, il n'était pas possible que ses méditations sur le coloris en général ne lui en eussent fait découvrir les grands principes. Il avait dû lui suffire de remarquer que la seule opposition des couleurs propres de chaque objet les fait détacher les unes des autres. Il savait, qu'en adoucissant ces contrastes par la sage économie des dégradations, on fait naître l'harmonie, et il avait l'adresse de rendre cet accord piquant sans qu'il fût jamais interrompu. D'un pinceau toujours sûr, il posait hardiment des touches fraîches et vives sur les lumières et même dans les ombres; en un mot, les concordances, les passages, l'empâtement des couleurs, et les pièges adroits qu'elles tendent à l'œil, tous ces secrets lui étaient familiers (*a*).

Une telle excellence dans un genre de mérite dont l'ignorant jouit comme le connaisseur (*b*), une ardeur infatigable pour le travail, une longue vie (Titien mourut de la peste à 99 ans), répandirent ses productions dans l'Europe entière (*c*. Toutes les nations furent à portée de les connaître, et par la même raison, toutes lui doivent de la reconnaissance. Il a semé d'excellens modèles dans les Ecoles des divers pays. Celle d'Espagne en possède une suite très précieuse, et elle doit vraisemblablement à ce maître les trois grands coloristes dont elle se glorifie.

Séduit lui-même par les succès qu'il devait à ce genre de talent, Titien, sauf quelques peintures à fresque, n'a choisi que des sujets simples, des Vierges, des Madeleines, des traits de l'histoire de Danaé, de Vénus, d'Adonis, des jeux d'enfans, des compositions en un mot propres à faire briller son habileté dans le coloris des chairs.

Malgré les incorrections qu'on lui reproche dans le dessin, il faut se garder de croire qu'il ignorât les principes de cette partie de l'Art. Il en avait acquis la connaissance par l'étude de l'anatomie (*d*).

On ne saurait douter du profit qu'il retira de cette étude, non seulement pour la connaissance des formes, mais encore pour l'expression, quand on voit le tableau où il n'a rien laissé à desirer sur aucune des parties de la Peinture, et qui prouve qu'il pouvait atteindre à tous les genres de

(*a*) . . . . . *Amicitiam, gradusque, dolosque colorum,*
. . . . . *Compagemque.... disposuit Titianus.*
Du Fresnoy, v 534

(*b*) Ridolfi marque avec exactitude ce qui caractérise le talent de cet excellent peintre. Voyez la *Vie du Titien*, dans le tome I de ses *Vies des peintres*, pag. 135, 136, 137.

(*c*) Il serait possible de faire sur les productions des diverses périodes de la vie du Titien des réflexions auxquelles je me suis livré rarement au sujet des autres maîtres, mais elles se présentent ici naturellement, et elles deviennent indispensables à cause de la longue vie dont ce peintre a joui. Vasari le trouva tenant encore le pinceau, en 1566, et il était né en 1477.

Il est résulté du long enchaînement de ses travaux, que les premiers appartiennent a une époque où la Peinture renaissante touchait encore aux vieilles erreurs; que ceux de son âge mûr offrent la perfection du coloris qu'on peut regarder comme un produit de son propre talent, et que les ouvrages de sa vieillesse, prolongée jusqu'à 99 ans, annoncent l'affaiblissement de son génie.

Ce rapprochement est moins intéressant et moins utile pour les peintres qui n'ont parcouru que le cours d'une vie ordinaire. Les fruits de leur première jeunesse ne méritent souvent aucune attention; souvent aussi c'est le charlatanisme des marchands qui suppose de prétendues différences de manière, pour tromper les demi-connaisseurs.

(*d*) Cette manière de parler des talens du Titien, à l'égard du dessin, paraît la plus propre à concilier ce qu'on trouverait de contradictoire dans diverses anecdotes historiques.

Michel Ange et Vasari regrettaient que dans Rome même, au milieu des modèles antiques, il ne s'en fût pas assez occupé. Il se félicitait au contraire lui-même d'y avoir fait des études dont il se flattait d'avoir profité, et il attribuait à ce voyage une grande amélioration qu'il croyait s'être opérée dans son style, *nelle cose sue*. C'est ce que l'on voit dans les *Lettere Pittoriche*, tom. V, pag. 33, n° 11, et pag. 140, n° 62. Il semble, d'un autre côté, qu'il eut peu de vénération pour l'antique, si toutefois on s'en rapporte à Félibien, lorsqu'il dit dans sa 3e conférence, que le Titien fit une caricature du groupe de Laocoon et de ses enfans, pour tourner en ridicule les peintres qui s'attachaient avec trop d'affection, suivant lui, à l'étude de ce monument. Papillon, dans son Traité de la *gravure en bois*, dit posséder une estampe gravée d'après ce dessin par le Titien lui-même; tom. I, pag. 161.

perfection; je veux parler de celui qui représente le martyre de S[t] Etienne, religieux dominicain, qu'on voit à Venise, dans l'église de S[t] Jean et S[t] Paul, et que je donne sur la planche CCIII.

Trois figures remplissent le vaste champ de ce tableau, et leur disposition présente une ordonnance parfaite.

A l'entrée d'une épaisse forêt, S[t] Pierre est poursuivi et déja renversé par un assassin. Son compagnon blessé prend la fuite; l'épouvante précipite ses pas. L'active férocité du brigand qui va frapper S[t] Pierre, la tranquillité douce de ce saint personnage qui attend la mort sans la craindre, tous ces sentimens sont rendus avec une juste expression. La figure principale est sublime. L'un des bras du martyr est élevé; l'autre tombe comme le reste du corps, non sans vie, mais sans mouvement. Eh, pourquoi la victime s'agiterait-elle? Sa résignation est entière; on voit dans son regard qu'elle fait au ciel l'offrande de sa vie. Jamais scène si touchante n'a été retracée avec des moyens si simples; mais tout est juste, et tout va au but. Si Titien eût produit beaucoup de tableaux égaux à celui-ci, il se serait placé à côté de Raphaël.

La célébrité que tant et de si beaux ouvrages lui firent acquérir, lui valut les éloges des poëtes et des autres écrivains les plus illustres de son tems.

L'Arioste, qui chanta les charmes d'Alcine et d'Angélique, comme Titien peignit la beauté de Vénus et de Danaé, allait souvent visiter cet artiste à Ferrare, et il lui rend hommage dans son poëme, ainsi qu'à Michel-Ange et à Raphaël.

L'éducation distinguée que le Titien avait reçue, sa courtoisie, ses manieres nobles, le talent dont il était doué d'imiter la figure humaine avec autant de charme que de vérité, le firent extrêmement rechercher pour les portraits. Il exécuta ceux d'un grand nombre de souverains, et fit plusieurs fois celui de Charles-Quint. Ce prince n'accorda la permission de le peindre qu'à lui seul. Les femmes célèbres par leur beauté, les littérateurs illustres, les rois, les grands hommes dans tous les genres, croyaient accroître leur gloire s'il traçait leur image; et en effet ces portraits multipliés ensuite par la gravure, contribuent à porter à l'immortalité le souvenir de leurs modèles.

Il retira lui-même une grande instruction du travail du portrait. La nécessité de considérer attentivement, pour arriver à une ressemblance exacte, les contours de chaque trait, les apparences extérieures des chairs, et la variété des tons ou des demi teintes, que les sinuosités du dessous produisent au-dehors, le conduisit probablement à découvrir le secret de ce merveilleux appareil de la nature

Le Titien enfin éleva la science et la pratique du coloris jusqu'aux beautés de l'idéal; et c'est là l'inappréciable service que l'Art a reçu de lui dans son renouvellement.

Ainsi, je le répète, quand Raphaël et Michel-Ange eurent porté au plus haut degré les parties fondamentales de la Peinture, le Corrège et le Titien en complétèrent la perfection, l'un en lui prêtant toute la magie du clair-obscur, l'autre tous les charmes du coloris (*a*). Telle Vénus parée à sa naissance d'une beauté divine, appelle encore les Grâces, pour tresser ses cheveux et nouer sa ceinture (*b*).

(*a*) Pline dit, d'après Antigone et Xénocrate, qui avaient écrit sur la Peinture, que Parrhasius posséda au plus haut degré le rare talent de peindre les extrémités tournantes des corps, et de les arrondir de manière à indiquer quelque chose sur une face opposée, *extrema corporum facere, et desinentis picturæ modum includere*, etc., lib. XXXV, cap. 10

Zanetti, *Pittura Veneziana*, pag. 90, attribue le même mérite au Giorgion : « Giorgione cominciò a rendere più dolci i contorni delle « figure, così che s'intendesse che si pue andarci d'intorno, ed in tal « modo essi contorni terminassero che facessero vedere in un certo mo- « do quel che dopo di se nascondearsi. »

Mengs a justement accordé de semblables éloges au Corrège, et il a fait remarquer combien le clair-obscur contribue sur ce point à l'effet du dessin.

Si donc on réunit à ce passage de Pline, soit qu'on le fasse rapporter au dessin et au coloris ensemble, ou à l'un, ou a l'autre séparément, avec ce que Zanetti et Mengs, artistes tous deux, disent du Giorgion et du Corrège, et avec ce qu'on peut affirmer de semblable du Titien, il sera évident, d'un côté, que les peintres de l'antiquité n'ont pas ignoré, comme on les en a souvent accusés, un des principes essentiels du coloris et du clair-obscur, et de l'autre, que les trois grands maîtres modernes dont il s'agit, sans avoir eu les anciens pour modèles, ont mis en pratique ce principe fondamental et en ont obtenu des effets merveilleux, et qu'ils méritent au moins le titre de restaurateurs, si ce n'est celui d'inventeurs, dans cette partie importante de l'Art.

(*b*) Telle aussi une imprudente mortelle croit compléter sa parure, et se flatte de s'embellir, en mêlant à la fraîcheur de son teint des couleurs factices

Apulée raconte (liv. VI) que Psyché, persuadée qu'elle trouverait dans la boîte que Vénus lui avait ordonné de demander à Proserpine, de nouveaux charmes propres à ramener son amant, n'y puisa au contraire qu'un soporifique, qui engourdit profondément ses membres.

La Peinture eut le même sort en sortant des mains du Corrège et du Titien. Chaque peintre crut pouvoir obtenir les succès de ces grands maîtres, en cherchant leur coloris et leur clair-obscur, si difficiles à imiter. Il ne s'agissait, suivant eux, que de copier les couleurs dont la nature peint chaque objet, et d'employer alternativement la lumière et les ombres. Mais la palette de ces deux grands maîtres devint pour un nombre infini de leurs successeurs la boîte de Pandore il en naquit mille défauts, l'affectation, la manière, des compositions

Lomazzo, dans son ouvrage intitulé *Idea del tempio della Pittura* (Milano, 1590, in-4°, pag 60), dit que pour obtenir deux tableaux accomplis, dont l'un représenterait Adam et l'autre Eve, il faudrait charger Michel-Ange de dessiner le corps d'Adam, Titien de le peindre, et appeler pour l'image d'Eve le crayon de Raphaël et le coloris du Corrége.

Mengs, dans une de ses lettres, relative aux progrès de la Peinture dans le XVIe siècle, exprime le même jugement.

C'est donc avec une parfaite justice, que ces quatre grands maîtres ont été regardés comme les restaurateurs de l'art de peindre, et c'est après avoir confirmé sur ma dernière planche leur droit à ce titre honorable, que j'arrive au terme que je me suis proposé, lorsque j'ai voulu tracer l'histoire de l'Art depuis sa décadence jusqu'à son renouvellement.

Lorsque mon illustre prédécesseur, en écrivant l'histoire de l'Art antique, parvient à l'époque de sa décadence, il dit en soupirant qu'il n'apperçoit plus l'Art que comme un amant suit des yeux l'objet de ses amours, qui s'éloigne de lui pour jamais. Je n'en dirai point autant de cette seconde décadence, puisque après un court intervalle, la Peinture est rentrée glorieusement sur la route du beau. Pour quelques instans seulement j'en détournerai mes regards, comme d'une amante coquette et infidèle, qui cherche à plaire par des manières insidieuses et des ornemens imposteurs.

L'erreur ne dura que jusqu'au moment où les Carrache, les Guide, les Dominiquin, et sur-tout le Poussin, sans négliger, mais sans prodiguer les charmes du coloris, surent de nouveau, par le mérite de l'invention, de la composition, du dessin, de l'expression, occuper l'esprit et arriver jusqu'à l'âme.

J'ai nommé Nicolas Poussin : c'est au mérite éminent de ce grand peintre dans toutes les parties de l'Art; c'est à sa célébrité si justement acquise chez toutes les nations; c'est en même tems à mon amour pour ma patrie, que je devrai peut-être le pardon que je sollicite pour l'anachronisme que j'ai commis, en plaçant sur la dernière planche de cet ouvrage le monument élevé à Rome en son honneur.

sans intérêt, des ordonnances choquantes, des contrastes forcés; et au lieu du nouveau perfectionnement auquel on avait cru atteindre, la Peinture éprouva dans toutes ses parties une seconde décadence.

Que si l'on trouvait dans cette observation et dans ces regrets quelque chose d'exagéré, je ferais remarquer que des causes semblables produisirent les mêmes effets dans la Peinture antique.

Cicéron s'autorise de cet exemple pour consolider un de ses préceptes sur l'art oratoire. « *Quanto colorum pulchritudine et varietate, floridiora sunt in picturis novis pleraque quàm in veteribus? Quæ tamen, etiam si primo aspectu nos ceperunt, diutius non delectant; cùm iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido, obsoletoque teneamur. De Orat.*, lib. III, cap. 25.

Il dit ailleurs: *Antiquissima illa pictura paucorum colorum, magis quàm hæc jam perfecta delectat. Orat.*, cap. 50.

Denis d'Halicarnasse est encore plus précis, en faisant observer combien la préférence donnée aux charmes du coloris, sur la science du dessin et de l'expression, fit perdre de mérite essentiel à l'Art. *De Isæo*, cap. 4.

Junius, en donnant ces citations, en ajoute d'autres à l'appui du même fait. *De Picturâ veterum*, lib. III, cap. 7, §. 11

C'est peut-être encore ce que Pline a voulu nous faire entendre, quand il dit avec sa concision ordinaire : *Quatuor coloribus solis immortalia opera fecere;* et lorsqu'il oppose à cette simplicité l'excessive recherche des couleurs employées de son tems. Lib. XXXV, cap. 7.

FIN.

TABLE

DES PRINCIPALES DIVISIONS

DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE.

